

4 Filiações – memórias do presente

“Caminante, no hay camino. Se hace camino al andar.
Al andar se hace camino, y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca se ha de volver a pisar”.
Antonio Machado

Este capítulo final abordará a filmografia de três jovens diretores argentinos, sobre os quais há pouca (ou nenhuma) bibliografia. Por isso decidi entrevistá-los. Conversei demoradamente com Albertina Carri em Buenos Aires e fiz algumas perguntas por e-mail a German Kral, porém Andrés Di Tella me pediu que usasse a longa e consistente entrevista e os textos reunidos no livro *Andrés Di Tella: Cine documental y archivo personal* (2006). As influências e características mapeadas no capítulo anterior e toda a discussão sobre as fronteiras entre autobiografia e ensaio serviram de base para a análise dos filmes, embora não pretenda aqui ilustrar esses conceitos, mas explorar as questões que os próprios filmes propõem.

Em vez de separá-los, escrevendo um capítulo sobre cada um, optei por pensá-los de forma entrelaçada, sempre com a base comum da indagação sobre as inflexões ensaística, autobiográfica e política, buscando as aproximações e divergências entre os filmes em sua relação com o passado, a memória, as relações familiares e a história nacional. Naturalmente, cada um deles possui inúmeras especificidades e discussões próprias, que tentarei abordar dentro dos limites do debate travado em todo o trabalho.

A escolha de *La televisión y yo*, *Los rubios* e *Imágenes de la ausencia* se deu por uma característica comum: o fato de cada um deles ter encontrado uma forma peculiar de mostrar a relação do diretor com seus pais e com seu país de origem. São projetos que emergem do giro subjetivo que o cinema documentário empreendeu nas últimas décadas, centrados nas histórias pessoais, familiares de seus autores, e que aqui apresentam uma singular vinculação com a cidade de Buenos Aires, a construção do imaginário argentino e de seus mitos/heróis.

Albertina Carri, Andrés Di Tella e German Kral têm em torno de 40 anos e fazem parte da geração pós-ditadura, que já inicia sua produção cinematográfica em clima de abertura democrática e de retomada do cinema argentino. Com trajetórias distintas, nesses filmes os três trilham pela primeira vez uma nova poética pessoal de documentário: *Los rubios* é o único documentário de Albertina até o momento, *La televisión y yo* foi uma virada na carreira de Andrés, que atualmente está finalizando seu segundo documentário subjetivo, assumidamente autobiográfico (*Fotografías*), e *Imágenes de la ausencia* foi a estréia de German na direção de longas-metragens.

São propostas originais que exploram ambigüidades de sentido e acenam para uma forma de subjetividade dialógica e plural, lançando mão de elementos como recursos ficcionais, não linearidade narrativa, ironia, etc. Os filmes, embora fortemente vinculados ao modo performático de representação, também se inscrevem nas formas reflexivas e poéticas. Reflexivas porque se apresentam como produções que pensam suas próprias condições cinematográficas, com o uso recorrente de meta-linguagem, e poéticas pela forte presença de metáforas visuais.

Isto não significa que estas possibilidades tenham sido exploradas igualmente pelos três filmes. Fique claro que apresentar o leque de possibilidades que o documentário subjetivo traz consigo não implica acreditar que todos os filmes dessa tendência levem ao máximo seu potencial. Muito pelo contrário: a diversidade de caminhos possíveis pode levar a resultados confusos e menos satisfatórios. Isto ficará mais claro quando analisarmos filme a filme.

Antes, traçaremos um breve panorama do cinema documentário na Argentina, de onde emergiram esses jovens diretores. Muitos consideram que a crise econômica e política de 2001 foi a mola propulsora do grande aumento da produção de documentários argentinos no começo desta década, como resposta à necessidade de expressão de uma sociedade abalada em suas crenças. A produção documental dessa época tomou caminhos bastante diversos de sua tradição política militante com o fortalecimento do movimento auto-referente, que na realidade teve início ainda nos anos 90, antes da crise. Vejamos como se deu esse caminho.

Na Argentina, a história do documentário é feita de altos e baixos, intercalando períodos de uma forte e diversificada produção com outros de quase total paralisia. O primeiro filme rodado na Argentina foi *La Bandera Argentina* do

fotógrafo Eugenio Py, filmado em 1896, apenas um ano depois do famoso *L'Arrivée d'un Train en Gare de la Ciotat* dos irmãos Lumière. Podemos dizer que se trata de um filme documental, pois registra a bandeira do país tremulando no centro da Plaza de Mayo, um indício de como a cinematografia argentina tem início já fortemente atrelada a um sentimento patriótico (Guarini, 2006, p.92).

Mas a tradição documentária argentina começa a se configurar a partir da criação, em 1956, da *Escuela de cine documental de Santa Fé* (EDSF) por Fernando Birri, que voltava de uma temporada de estudos na Itália profundamente influenciado pelo neo-realismo italiano e seus preceitos de um cinema nacional e crítico que focalizasse a realidade social do país.

Nos anos 60 e 70, diversas organizações políticas levaram à frente a metodologia e os recortes temáticos da escola de Birri potencializando ainda mais suas possibilidades de conscientização política. Filmes como *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas e Octavio Getino, e *México, la revolución congelada*, de Raymundo Gleyzer, formaram o movimento do *Novo cinema latino-americano*, originado no cinema militante argentino.

Ainda como desdobramento dos anos anteriores, na década de 80, pós-ditadura militar²⁶, aparecem filmes de cunho testemunhal e de denúncia contra as violações dos direitos humanos, numa pluralização de relatos que acompanhou a redemocratização, tematizando também questões sociais como a identidade dos povos originalmente latino-americanos e da marginalidade urbana (Guarini, 2006, p.95).

Mas é no final da década de 90 que o documentário ganha renovada força e desperta o interesse de crítica e público, com o surgimento de realizadores como Pablo Reyero, Cristian Pauls, Federico Urioste e Andrés Di Tella, principal nome desse 'retomada' documental. Carmen Guarini destaca a forte presença de um cinema subjetivo, em que o próprio diretor é o eixo do filme, nessa geração de documentaristas.

Segundo ela, os principais títulos dessa tendência no cinema argentino são: *Por la vuelta*, de Cristian Pauls; *Yo no se que me han hecho tus ojos*, de Sergio Wolf e Lorena Muñoz; *Jaime de Nevares, Último viaje*, de Marcelo Céspedes e da própria Carmen Guarini; *La televisión y yo*, de Andrés Di Tella e *Los rubios*, de

Albertina Carri, os quais, empregando essas formas narrativas inovadoras, foram criando uma nova relação com o público argentino, até então acostumado com o tradicional documentário político.

4.1.Os filmes

La televisión y yo, *Los rubios* e *Imágenes de la ausencia* são filmes argentinos que refletem sobre a memória que seus diretores/personagens têm – ou constroem – de seus pais que, de formas distintas, foram ausentes em suas vidas. A perda, o vazio e a falta funcionam como núcleo impulsionador dos três filmes: *La televisión y yo* parte da busca de Andrés Di Tella pelos sete anos que perdeu da programação televisiva Argentina, por ter morado parte de sua infância no exterior, e da falta de diálogo com o pai; *Imágenes de la ausencia*, como o próprio título insinua, trata de um acerto de contas com um pai que simplesmente desapareceu da vida do diretor quando este era ainda criança; e *Los rubios* é um filme de uma diretora que teve seus pais seqüestrados e assassinados quando tinha três anos de idade. Essas ausências constitutivas das motivações dos três filmes são percebidas também em alguns aspectos formais, como o tom melancólico das narrações em *off* de *La televisión y yo* e *Imágenes de la ausencia* e o reiterado uso de fotografias como dispositivos-imagem da memória, objetos-índice da falta em todos os filmes analisados. Há um processo duplo em que o vazio impele os filmes a se tornarem lamentos por essas ausências, ao mesmo tempo que impulsiona os diretores num movimento de reinvenção de si mesmos.

Os três tecem seus discursos como uma colcha de retalhos, utilizando fotografias, imagens de arquivo, animação, trilha sonora, imagens preto e branco mescladas com outras coloridas, entrevistas, discussões, conversas entre amigos, numa profusão de trilhas narrativas que ensaiam falar de si e do mundo sem grandes certezas, sempre armados de pontos de interrogação. German divaga: “Eu pergunto que estranhos acasos nos fazem nascer em uma cidade e não em outra, em um determinado tempo e não em outro, com certos pais, determinadas

²⁶ Em 1983, foi votada a lei 23.052 que abolia a censura cinematográfica, vigente na Argentina desde 1968.

características, gostos, cor de pele, idioma, história”; Albertina se questiona: “As almas dos mortos estão nos que viemos depois, que tentamos lembrar deles? E essas lembranças, quanto têm de conservação e de capricho?”; Andrés, por sua vez, pergunta: “Como é possível transmitir a outros qualquer coisa relacionada à própria família, com a carga emocional que isso implica?”.

Uma constante narração em *off* costura os diversos fragmentos dos filmes e chega mesmo a refletir, como numa conversa com o espectador, sobre os rumos dos projetos iniciais. Fica a dúvida: quem mudou nesse percurso, o projeto ou o dono da voz? Mesmo que as narrações sejam sempre gravadas depois de o material ter sido todo filmado, esses sinais de dúvida revelam um ponto em comum entre os filmes: o caráter de descontrole sobre a obra, a incerteza sobre como sairá e o que é afinal aquele filme que foi sendo feito durante o processo, marcando sua inflexão ensaística. Também estão claramente presentes as características autobiográficas dos filmes, pois, lembrando Lejeune, o espectador reconhece a coincidência entre autor, narrador e personagem, mas se confunde muitas vezes com o recurso ficcional trazido por Albertina, ou mesmo com a falta de descrições sobre a personalidade desses personagens, que vão sendo construídos durante os filmes, principalmente por suas inquietações em relação à obra que estão realizando. George Gusdorf diz isto de maneira muito mais simples e certa em *Écritures du Moi: “Hacer y, al hacer, hacerse”* (Gusdorf, 1991, p.16), que leva a escrita de si ao limite no qual narrar-se é também se construir.

Em meio a esse discurso, os três diretores declaram encarar seus projetos como filmes urgentes e transformadores que, por motivos diversos, sentiam necessidade de realizar para lidar com temas íntimos e familiares que estavam latentes, aguardando o espaço onde pudessem se pronunciar.

Para Andrés Di Tella, *La televisión y yo* foi a oportunidade perfeita. Enquanto *Los rubios* é o único documentário na carreira de Albertina, filho único entre duas ficções, e German estava apenas começando no cinema de longamragem, Andrés vem de uma escola documentarista tradicional e já havia dirigido dois documentários até então. Em *Montoneros, una historia*, de 1995,

captou o testemunho de uma sobrevivente da tortura e militante *montonera*²⁷ durante o governo militar, que conta para a câmera sua versão dos fatos; em *Prohibido*, de dois anos depois, entrevista algumas figuras públicas, jornalistas, militantes, artistas etc., pesquisando a atuação da censura na época da ditadura.

Em *La televisión y yo*, de 2003, finalmente uniu suas indagações políticas e históricas com um olhar mais pessoal, entremeando memória familiar e história nacional. Digo finalmente porque o próprio Andrés sentiu que de alguma forma seu trabalho caminhava nessa direção: “Acho que só agora com este filme [*La televisión y yo*] me sinto livre e capaz de fazer o que quiser, não que eu não quisesse fazer o que fiz antes, mas na época estava mais limitado, e agora sinto uma liberdade total”.

O fio condutor de *La televisión y yo* é a televisão, essa caixa de imagens e também – afetivamente – de memória que leva Andrés a produzir uma rede de reflexões e notas, como lembra o subtítulo *Notas en una libreta*, sobre seu passado, sua infância, sua família e o seu país. A televisão vista como umnexo entre o espaço público e o privado, que permite a cada sujeito sozinho em sua cama conhecer o mundo inteiro. “No trabalho de Di Tella revela-se uma arte de falar obliquamente do coletivo, da história institucional e oficial, arte que recai no individual”. (Firbas e Monteiro, 2006, p.13, tradução minha).

O filme é dividido em sete capítulos e um epílogo, bem ao estilo literário, sendo eles: *Mi primer recuerdo*, *Hijos de la televisión*, *La Herencia*, *Império del éter*, *Dos personajes de la historia*, *Una pérdida importante* e *El último recuerdo*. O ponto de partida é a relação de Andrés com a televisão argentina quando criança, ou seja, a falta de lembranças dos programas que eram exibidos durante a maior parte de sua infância, durante os sete anos que viveu fora do país. Sua primeira lembrança televisiva, pouco antes de viajar, é a tomada do poder pelo general Onganía, em 1966, quando tinha apenas sete anos. Cria assim um duplo eixo narrativo inicial, que fala desse vazio que sente ao mesmo tempo que começa a contar a história da chegada da TV à Argentina.

Andrés mostra a televisão como componente indispensável na formação de sua geração e na constituição de lembranças comuns. Interroga aqueles que fizeram história na televisão argentina, seja como espectadores, apresentadores,

²⁷ Organização armada argentina dos anos 70, uma das principais forças da guerrilha urbana

proprietários ou fabricantes, e acaba se centrando na família que criou a indústria televisiva na Argentina, os Yankelevich. Aqui entra o importante papel que o aleatório desempenha no filme: Andrés conta que foi o acaso que o levou à história dessa família, que se mostrou decisiva para o filme.

A certa altura, vemos um vídeo tremido, amador, do casamento de Andrés, muitos convidados, sorrisos, arroz nos noivos. Em *off*, ele diz que a fotógrafa de seu casamento, ao saber do seu interesse pela história da televisão, apresentou-o a um ex-namorado seu, bisneto de Jaime Yankelevich, figura central dos primórdios da comunicação no país. Essa passagem é um primeiro indício de que, afastando-se dos grandes temas, o que vai configurando o filme é *como* os assuntos são abordados. A trajetória escolhida para falar de um aspecto importante da história e da cultura argentinas passa pelo viés autobiográfico e ganha interesse justamente por isso: antes de nos perguntarmos em que ano chegou a primeira televisão em preto e branco à Argentina, somos impelidos a pensar no ritual do casamento, ou em como Sebastian, bisneto de um milionário, namorava uma fotógrafa de eventos, ou ainda, o que será que Andrés e ele têm em comum.

Uma outra coincidência, se bem que não sabemos o quanto de invenção há aí, leva Andrés a voltar-se para a história de sua própria família. Em um passeio numa feira de antiguidades ele se depara com velhas ações sem valor das indústrias SIAM DI TELLA, uma potência industrial de enorme peso na Argentina que pertencera ao seu avô, Torcuato Di Tella. A partir disso, faz uma relação direta entre os imigrantes Torcuato e Yankelevich, pioneiros na indústria argentina e símbolos de um “projeto de país que se perdeu”.

Aos 25 minutos de filme, Andrés declara: “Agora me ocorre que eu devia estar fazendo um documentário sobre minha própria família”. Logo depois, vemos a primeira entrevista com seu pai, um cientista social muito conhecido na Argentina e também chamado Torcuato Di Tella, que considera a iniciativa do filho, ainda tão jovem, de falar da própria família como algo perigoso, sem perspectiva, sem o distanciamento necessário para ser imparcial com os seus. Andrés, timidamente, discute com ele o projeto do filme, mas o que de fato importa aqui não é o embate em si, mas os dois personagens centrais que se desenham nessa cena: o próprio Andrés, como filho que visivelmente tem

que existiu até hoje na América Latina.

dificuldade para dialogar com seu pai, e o pai, sociólogo cético quanto à credibilidade do discurso em primeira pessoa, muitas vezes irônico, que funciona como um antagonista.

Assim, fundem-se os temas da ruína de um projeto familiar e de um projeto de país, mostrando a falência de uma Argentina desenvolvimentista e da burguesia industrial nacional, assim como o fracasso de duas famílias específicas (Yankelevich e Di Tella) e do próprio Andrés, que seria herdeiro de algo que não existe mais, que não divide com seus amigos muitas lembranças da infância, que não pode incluir imagens das primeiras transmissões televisivas no seu filme – pois foram quase todas perdidas ou destruídas –, e que, finalmente, não consegue que seu pai fale da família. Surge assim o tema, caro a Di Tella no fazer documental, do inevitável fracasso do documentário que pretenda contar uma história única, verdadeira, fechada, facilmente explicável. Com a tela preta, ele diz: “Meu projeto já tinha fracassado antes mesmo de começar”.

Mas, ao contrário, é aí que *La televisión y yo* se torna mais interessante. Vemos Andrés e seu filho pequeno, Rocco, sentados no sofá, Andrés implorando que o menino repita a frase “Quero ver tevê!” para a câmera. Pedê uma, duas, cinco vezes, mas Rocco fica impassível diante da tentativa de seu pai dirigi-lo. Mais à frente, esse mesmo plano volta, e agora Rocco, muito naturalmente, diz ao pai que quer ver tevê, enquanto as três gerações, Rocco, Andrés e Torcuato, assistem a um desenho animado juntos, comentam, Torcuato cochila. Nada mais cotidiano e natural, se não tivéssemos visto a primeira cena do ‘ensaio’ frustrado dessa cena.

Justamente quando parece lógico que o filme siga aprofundando as questões mais autobiográficas, e mesmo ficcionais, Andrés retoma as histórias de Yankelevich e do seu avô, estabelecendo nexos com a política Argentina (“na Argentina não se pode falar de nada sem falar de política”) por meio de materiais e técnicas expressivas diversos, como fotografias da época, imagens de arquivo de televisão e várias entrevistas com parentes e conhecidos das famílias. É perceptível o desejo de Andrés de equilibrar seus papéis de personagem e de diretor, como se ainda caminhassem separados. Por outro lado, essas idas e vindas estruturam o filme em uma constante oscilação entre história coletiva e individual.

Trabalhando em zigue-zague, o filme volta para o âmbito familiar quando Andrés entrevista seu pai com uma câmera portátil na mão – este e a voz de uma

mulher gritando “Take dois. Gravando!” são os únicos dois recursos reflexivos que remetem explicitamente ao fazer cinematográfico no filme. Em *off*, Andrés diz que o pai finalmente concordou em falar sobre a própria família, para um filme que algum dia será feito, e chega à conclusão de que, afinal de contas, o filme pode ser apenas um pretexto para poder falar com o pai. Não deixa de ser tocante essa confissão, expressão da vertente intimista do filme. Porém, na estrutura de idas e vindas entre o público e o privado e de questionamentos sobre uma suposta essência do projeto, fica claro que *La televisión y yo* é muito mais amplo que isso, ultrapassando mesmo as próprias razões declaradas por seu personagem/diretor.

As entrevistas com o pai não são como os depoimentos fechados em primeiro plano das outras entrevistas. Trata-se de um diálogo, onde há interação entre pai e filho. Juntos, eles vêem álbuns de fotos e o pai revela algo que deixa Andrés perplexo: que ficou aliviado com a morte de seu pai e pensou que estaria realmente livre se a mãe também morresse logo, o que, aliás, não ocorreu. Mas logo depois arremata: “Quando era jovem achava que devia dizer a verdade, hoje quase nunca digo a verdade, salvo neste momento, e quem sabe se a digo totalmente?”. Somente aí o pai parece compartilhar, consciente ou não, daquilo que Andrés tentou explicar em vão no início do filme: sobre qualquer tema, familiar ou não, cada qual pode construir apenas sua própria verdade, como faz o documentarista.

No epílogo, melancolicamente, Andrés recorda novamente a primeira imagem que lembra ter visto na televisão, a posse do general Onganía, como o fim de um país possível e o começo de outro, muito mais triste. Em mais uma virada, na cena final Andrés e Rocco estão brincando numa poça de água enquanto o primeiro comenta: “Agora que estou terminando, penso que me enganei de projeto, eu devia ter percorrido os sete anos que perdi de televisão para tentar reconstruir uma infância que não vivi. Mas talvez seja um projeto muito pessoal, que só iria interessar a mim. Também é verdade que quando começo a ver esses programas velhos, eles não me dizem nada. Eu os perdi naquela época e o que se perdeu, está perdido.”

Ao mesmo tempo que reafirma a condição presente da sua aproximação aos caminhos da memória, mais uma vez questiona toda a construção do filme, do que poderia ter sido, do que um dia pode vir a ser. Mas acrescenta também uma

certa insegurança em relação ao caráter pessoal de suas divagações: quem mais pode se interessar por isso? Minhas questões pessoais são interessantes o bastante para se tornarem públicas?

Este é um medo que certamente assombra boa parte dos documentaristas subjetivos, performáticos. Dos três filmes que estamos analisando, *Imágenes de la ausencia* é o que deixa mais clara essa preocupação, a tal ponto que o autor passa boa parte do filme justificando-se. De modo geral, as justificativas são pertinentes, pois German faz um filme extremamente autobiográfico, centrado no movimento de compreender a separação de seus pais e o conseqüente abandono paterno, dando pouca margem a deslocamentos ou brechas para o espectador respirar e sair um pouco do que é caracterizado pela narração em *off* como uma tragédia familiar.

São limitadas as aberturas para conexões com outros pontos de vista, outras redes de sentido. A questão aqui não é a escolha de um tema pessoal demais. Na verdade, a questão ultrapassa as considerações temáticas: o que puxa *Imágenes de la ausencia* para o terreno da auto-condescendência é basicamente o uso que faz da narração em *off*, constante, melancólica e grandiloqüente. Já no início, comentando fotos antigas de seus pais no dispositivo-chave do filme, a projeção de diapositivos (*slides*), German utiliza expressões como: “uma família que nunca chegou a ser”, “história de um casal que foi expulso do paraíso”, ou “desde esse dia, dentro de mim só existia escuridão, silêncio e vazio”.

Com lindas imagens em preto e branco captadas de dentro de um avião, German conta sua história, os oito anos longe do pai, sua mudança para a Alemanha a fim de estudar cinema, e como surgiu o *Imágenes de la ausencia* a partir de um bloqueio, de não conseguir escrever nenhum roteiro, de não saber que filme queria fazer. German também usa o fracasso como ponto de partida para um filme que precisava ser feito: “Foi o fracasso de não encontrar a história do meu próximo filme que me fez precisar entender os passos que me levaram até ali”.

A estrutura do filme intercala dois regimes narrativos, um de entrevistas com o pai e a mãe, em imagens coloridas, e outro em preto e branco, que mostra German dirigindo um carro por Buenos Aires ou apenas as paisagens por onde vai passando, enquanto ouvimos suas divagações em *off*. Entremeia também o uso de

fotografias familiares antigas e alguns filmes de arquivo de Buenos Aires no começo do século XX.

Nas entrevistas com os pais, German aparece frente a frente com eles, ouvindo-os desabafar mais que entrevistando. Assim como Andrés, German se mostra um tanto tímido, pouco confortável no papel de personagem, que se agiganta, porém, em sua narração. Depois de uma primeira entrevista com o pai, toda voltada para a relação próxima deste com seu próprio pai, German desenvolve um fértil discurso sobre as linhas genealógicas, sobre aqueles que vieram antes de nós e de quem carregamos algo mais que o mesmo sobrenome. Mostrando fotos de seu bisavô, do avô e do pai, abre um campo mais amplo de reflexão sobre as relações intersubjetivas que nos constituem, em que se afastar do pai significa também se desconectar de um ramo familiar e de muitas possibilidades de identificações possíveis.

Com a mãe, vê fotografias antigas projetadas na parede, fotografias que ele chama de retratos da felicidade – o tempo em que os pais ainda estavam juntos, antes da ‘catástrofe’ –, como se ele ainda acreditasse num antes-e-depois em que o passado representa um ideal familiar ao qual precisasse voltar para compreender os motivos da ausência de seu pai. Essas fotografias são mostradas como numa espécie de culto, de veneração por aquilo que não se pode ter mais e que, por isso mesmo, exacerbam o sentimento da ausência e da separação²⁸.

Quebrando o ciclo de entrevistas com o pai e a mãe, nas quais cada um dá sua versão dos fatos, German entrevista sua avó materna, de 94 anos, uma senhora lúcida e desconcertante que lhe fala da imigração, da paixão, da beleza, da vida e da morte próxima. Assim, o filme ganha leveza quando sai de seus personagens principais, presos a um tema-obsessão, e se abre para outras pessoas e assuntos. Como quando German mostra imagens em movimento das ruas de Buenos Aires no início do século e comenta cada um dos personagens que por ali passa, como se os conhecesse, como se pudesse conhecê-los. Ele aprofunda nessa passagem a tentativa de constituir uma genealogia mais ampla, baseada na ligação com aqueles que viveram na sua cidade, que não estão mais ali. Numa passagem de *La televisión y yo*, Andrés também fala dessa conexão: “Tenho uma forte inclinação por tudo que existia antes de eu nascer”.

Ao acompanhar sua mãe ao cemitério La Chacarita para visitar o túmulo de seu avô, pela primeira vez German abre espaço para o acaso. Na saída, eles se deparam com a comemoração de 63 anos da morte de Carlos Gardel, com uma pequena multidão de admiradores e músicos em volta da famosa estátua de bronze em tamanho real de seu túmulo. As pessoas estão cantando e tocando, numa homenagem sem qualquer traço de melancolia. Exatamente o que o filme precisava, um momento de celebração pelo encontro que se dá no presente. German aproveita o inesperado da situação para falar um pouco, em *off*, sobre a relação que foi estabelecendo com a imagem daquelas pessoas, anônimas, durante a edição do material em Munich, e de sua relação com a ‘argentinidade’, com o tango, com ‘seus companheiros de viagem’ Borges e Cortázar. Novamente aparece o tema da rede de afetos em relação àqueles que não conhece, que prossegue com a homenagem que faz a Borges, contando sobre a visita que fez a ele em sua adolescência e mostrando uma entrevista televisiva com o escritor, já bem velho e cego.

O filme volta para a entrevista com o pai que, agastado, diz a German que ele precisa aceitar as coisas como elas se deram, que tem que elaborar o luto pelo abandono, como que se redimindo da culpa. Soa cruel, mas extremamente produtivo para o filme, pois não há caminhos a serem explorados enquanto o personagem principal tenta saber o porquê de algo que não tem uma explicação única, se é que tem alguma. Em *off*, German diz que esperava uma resposta profunda, poética e misteriosa, mas as de seu pai foram apenas humanas.

Na primeira entrevista com a mãe, aparecem sentimentos que dominam boa parte do filme, a melancolia e o arrependimento: “Se eu tivesse que voltar a viver, não faria nada do que fiz”. Esse apego ao que não pode mais ser transformado é deixado de lado no final do filme, quando German provoca duas situações de reencontro e de alguma forma consegue se desprender do passado e das mágoas que sente, provocando mudanças no presente.

No dia em que faz 30 anos, German finalmente reúne a mãe, com seu marido, e o pai, com a esposa e outro filho, numa festa de aniversário. A seqüência seguinte é ainda mais corajosa: une o ex-casal numa mesa de bar para dar uma entrevista, na qual German não aparece em cena, fazendo perguntas por

²⁸ “Pois a separação é bem o que constitui todo o efeito do olhar sobre uma fotografia”.

trás da câmera. O clima começa tenso, agressivo, mas aos poucos vai relaxando, deixando subentendido até um jogo de sedução entre eles. Finalmente, a mãe faz um discurso que reitera a opinião já emitida pelo pai e que de alguma forma ataca a própria proposta do filme, de que German não vai encontrar uma explicação para o que aconteceu, “foi assim!”, que ele deve fazer diferente com sua própria família, seus filhos, e que agora só lhe resta seguir com sua própria vida. Os dois se levantam e pelo espelho do bar vemos German retirar a câmera do tripé.

Na última seqüência, mais imagens de Buenos Aires a partir do carro em movimento, enquanto German tira conclusões de sua empreitada: “Quis fazer um filme, quis contar uma história, a minha história. Por mais que não se trate de uma história muito especial, nem especialmente interessante. Por mais que fazer um filme talvez não seja verdadeiramente importante, eu precisava fazê-lo e creio que essa necessidade justifica sua existência”. German sente necessidade de fazer esse filme, mas também de desculpar-se por ele, como deixa claro na última resposta da entrevista (ver Anexo, p. 140).

De todo modo, num equilíbrio um tanto instável, retoma o descentramento de sua história e o interesse pelas histórias alheias em duas narrações finais: “Vendo essas imagens de Buenos Aires, fico comovido pensando que atrás de cada uma dessas luzes, atrás de cada uma dessas janelas se escondem tantas histórias, tantos destinos diferentes, tanta felicidade, tanta emoção, tanta dor e tanta tragédia.” e “Essa foi a história dos meus pais e também a minha história. E se me atrevi a contá-la é porque creio que há um centro em cada história em que todos nós nos parecemos, em que não há mais diferenças entre minha história e sua história”.

Enquanto German converte um tema doméstico, a separação de um casal, em algo trágico, Albertina faz o oposto, transforma um dos temas mais brutais do passado recente latino-americano, o assassinato de milhares de pessoas pelas ditaduras militares, em um documentário-ficção pessoal cheio de humor. Enquanto em *Imágenes de la ausencia* tudo é dito em tom solene, sem vestígios ou pitadas de ironia e humor sobre si mesmo, esses ingredientes não faltam a *Los rubios*, a começar pelo próprio título. Quem são os *louros* a que se refere?

(Dubois, 1995, p.73).

Albertina é a filha mais nova de Roberto Carri e Ana María Caruso, dois militantes e intelectuais de esquerda da década de 70 na Argentina, desaparecidos em 1977, quando ela tinha apenas três anos. *Los rubios* nasce de sua impossibilidade de lembrar-se dos pais, funcionando como um exercício de memória que “expõe a memória em seu próprio mecanismo. Ao omitir, lembra”, como vemos sendo escrito em um papel numa das cenas iniciais. Os *louros* do título fazem referência ao relato de uma vizinha que presenciou o seqüestro dos pais de Albertina e insiste em afirmar que a família toda era loura, coisa que nunca foram. A memória suscetível a interpretações, a reconfigurações constantes, que tem lugar somente a partir do presente, parece ser o pano de fundo do filme.

Embora seja uma ‘falsa’ memória, esse depoimento ajuda Albertina a compreender um pouco como os pais, clandestinos, sem conhecer ninguém, deviam sentir-se nesse bairro popular do subúrbio de Buenos Aires (La Matanza) – louros, brancos, estrangeiros. Da mesma forma que a equipe se sentiu quando chegou ali para filmar: “Não foi por causa das câmeras. Éramos como um ponto branco que se movia e parecia evidente que não éramos dali. Éramos como estrangeiros nesse lugar”.

Grades, janela entreaberta, receio de falar, culpa. No início do filme, outra vizinha põe a cabeça para fora somente para dizer que não tem nada a dizer. Mas acaba falando um pouco do que se lembra, repetindo várias vezes que sempre foi muito solidária e por isso não tem medo de nada, mas não chega a abrir a porta em momento algum. A entrevista é feita por Albertina e pelo assistente de direção e mostra outros membros da equipe em atividade, o que é recorrente em todo o filme. Ao saírem de lá, vários moradores do bairro olham curiosos para eles.

Logo depois, a atriz do filme se apresenta olhando para a câmera: “Meu nome é Analía Couseyro, sou atriz, e neste filme represento Albertina Carri”. A partir daí, Albertina e Analía são as duas caras da personagem-protagonista do filme. Esse recurso permite a Albertina transferir para a atriz os textos mais pessoais, ditos em forma de depoimento ou como narração em *off*, assumindo assim o papel de diretora do filme, que ensaia a atriz, discute e dirige a equipe. Assim, encontra uma forma de duplicar o real e de distanciar-se do papel de vítima. Ao mesmo tempo, duplica também o ponto de vista do registro, pois vemos sempre duas câmeras, uma de cinema e outra de vídeo, filmando-se mutuamente.

A atriz passa um bom tempo do filme no ‘escritório’ da produção, onde trabalha no computador, faz telefonemas para marcar entrevistas e passa, numa pequena televisão, vídeos de depoimentos de antigos companheiros dos pais de Albertina. Mais uma vez, não há aqui qualquer tipo de solenidade e reverência, pois mal conseguimos ouvir o que estão dizendo aqueles personagens anônimos. Parte da crítica, na época do lançamento do filme na Argentina, sentiu-se ofendida com o que considerou desrespeito de Albertina nessas cenas porque, além do mais, a atriz aparece sempre de costas para a tela quando aparecem os militantes, antigos companheiros dos pais.

“A geração dos meus pais, os que sobreviveram a uma época terrível, pretende ser protagonista de uma história que não lhe pertence. Os que vieram depois ficaram no meio, feridos, construindo suas vidas a partir de imagens insuportáveis”.

Muito mais que uma polêmica, Albertina abre aqui um interessante debate geracional com aqueles que, tendo vivenciado aquele período histórico, agora só conseguem falar a partir do passado e na maior parte das vezes fazendo apenas análise política. O tema se amplia quando chega um *fax* do Comitê de pré-qualificação de projetos do INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), lido pela atriz²⁹, dizendo que eles decidiram não apoiar o projeto por falta de rigor documental e de testemunhos apropriados. A seguir, acompanhamos uma reunião da equipe em que Albertina decreta: “Eles querem fazer o filme que necessitam. Eu entendo que necessitem. Mas é um filme que outra pessoa deve fazer, não eu”, alguém pergunta: “Eles quem? O INCAA, como instituição?”, “Não, como geração”.

Em nenhum momento *Los rubios* apresenta um discurso idealizado do passado, nem mesmo em relação a Ana e Roberto, os pais que Albertina mal conheceu. Albertina (em narração em *off* na voz de Analía) pouco fala deles, mas quando o faz usa o foco da intimidade, que tira a aura despersonalizada de santos

²⁹ "En Buenos Aires, a los 30 días el mes de octubre de 2002, el Comité de Precalificación de Proyectos decide NO EXPEDIRSE, en esta instancia, sobre el proyecto titulado *Los Rubios*, por considerar insuficiente la presentación del guión. Las razones son las siguientes: Creemos que este proyecto es valioso y pide -en este sentido- ser revisado con un mayor rigor documental. La historia, tal como está formulada, plantea el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes. El reclamo de la protagonista por la ausencia de sus padres, si bien es el eje, requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretaría con la participación de los compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias. Roberto Carri y Ana María Caruso fueron dos intelectuales comprometidos en los '70, cuyo destino trágico merece que este trabajo se realice".

e heróis que costumam receber os que morrem cedo: “A família, quando consegue ultrapassar a dor da ausência, lembra deles de uma maneira em que mamãe e papai se tornam duas pessoas sempre excepcionais, lindos, inteligentes”. Albertina tenta fugir disso, refletindo – como também ocorre em *La televisión y yo e Imágenes de la ausencia* –, sobre os rumos que o filme vai tomando em meio a seu processo de criação: “Tenho que pensar em algo que seja cinema. A única coisa que tenho é a minha memória confusa e contaminada de todas essas versões. Acho que em qualquer tentativa de me aproximar da verdade estarei me afastando dela”.

Pondo em cena essa impossibilidade de se lembrar de seus pais, de chegar a conhecê-los, Albertina não apenas não fala muito deles, como tampouco entrevista pessoas que os conheceram (nenhum parente dá depoimento) nem nos deixa ver suas imagens, apenas pedaços de fotografias cortadas ou rapidamente manuseadas pela atriz. Desconstrói assim seu papel de órfã, herdeira de uma tragédia, assim como a idealização de seus pais e da geração da década militante da década de 70 e até da idéia de família. Na entrevista (ver Anexo, p.133), Albertina fala em expor o espectador à mesma falta que ela sente, sem dar-lhe a possibilidade tranquilizadora de conhecer os rostos de seus pais, o que os tornaria familiares e facilmente identificáveis como mártires.

Não há no filme qualquer análise ou contextualização dos ideais políticos daquela geração, mas sim uma aproximação com outras formas de ação política, por meio do olhar íntimo e artístico (“*Los rubios* e todas os filmes que eu faço são cinema político”). Neste sentido, trata-se de uma política da subjetividade. Enquanto muitos criticaram *Los rubios*, por sua aproximação muito pessoal a um tema que diz respeito à história nacional, como uma obra apolítica, o fato de o considerarem perigoso, insubordinado, mostra como o filme é, pelo contrário, extremamente político, embora não condizente com as diretrizes oficiais. Assim, *Los rubios* se desprende da estratégia testemunhal, da exaltação de heróis em altos pedestais e de uma visão unificada da história.

O filme une a gravidade do tema que trata com a insolência da infância, a brincadeira, nas imagens idílicas do campo, onde Albertina foi morar depois que perdeu contato com os pais, e nas várias animações com bonecos Playmobil, que pontuam a narrativa de sua ‘infância feliz’ durante todo o filme. É extremamente difícil descrever o filme, pois não há uma linha que se possa seguir; saltamos de

imagens de carros na cidade para outras de vacas no campo, passamos pelas animações, logo depois para um ensaio onde Albertina passa o texto com a atriz e voltamos novamente para o campo, seguindo-se uma conversa da equipe com crianças que conhecem nas ruas de La Matanza. Uma espécie de quebra-cabeças sem qualquer objetivo final definido, o que o distancia dos chamados documentários de busca como definidos por Bernardet.

Ouvimos a leitura de trechos de livros de Roberto Carri, aparecem letreiros com frases das quais não sabemos o autor, alguns planos são compostos por seqüências de fotos estáticas, cenas são repetidas, outras passam mais lentas que o normal. O campo de experimentações formais é vastamente explorado e aparece aqui como um dos alicerces do filme. Junto com a não-linearidade narrativa, a utilização de som direto é rara, havendo uma constante disjunção entre imagem e som, além de muitos momentos de silêncio. Um bom exemplo é a maneira como são mostrados os espaços onde os pais moraram clandestinamente, a casa onde viveram na infância de Albertina e o centro de detenção onde estiveram presos. Vemos essas imagens em determinado momento do filme (a seqüência dos espaços vazios das celas onde eles estiveram presos, atualmente uma delegacia, é especialmente impressionante) e em outros, enquanto a imagem mostra algo totalmente diferente, ouvimos em *off* as descrições verbais detalhadas desses espaços, como um mapeamento de um passado que nunca nos é dado a ver por completo.

Como em *Imágenes de la ausencia*, há uma alternância entre imagens coloridas, mais utilizadas para as partes ficcionais e entrevistas, e em preto e branco, que aparecem nas seqüências de estradas, de dentro do carro, e nos momentos “*making of*” do filme, ou seja, quando se vê Albertina ensaiando a atriz, filmando algo com a câmera de vídeo, ou quando a equipe está conversando, debatendo algum ponto do roteiro etc. Aqui, portanto, as imagens em preto e branco estão relacionadas com a aparição de Albertina como diretora. Há outra similaridade com *Imágenes de la ausencia*: em ambos, o carro, as estradas e as paisagens em movimento aparecem como espaços de reflexão, de digressão, como não-lugares onde o pensamento se põe em marcha. Esse ambiente, aliás, é o único em que Albertina aparece em primeiro plano, como personagem. Em dois momentos a vemos, após situações angustiantes para ela, sentada no carro,

olhando pela janela, às vezes fumando um cigarro, enquanto a narração em *off* ganha um tom mais autobiográfico, embora a voz que escutamos seja a de Analía.

De modo diferente e mais intenso que os outros dois filmes, *Los rubios* é pontuado pela auto-reflexibilidade, ao mostrar permanentemente o processo de criação e produção de cada plano que vai sendo exibido. A todo momento, vemos a claquete inicial sendo ‘cantada’³⁰, a equipe conversando sobre o que acabou de ser filmado ou sobre o que ainda será, os ensaios com a atriz, o tom exato que Albertina quer dar às falas. Instaure-se um clima de criação coletiva, embora a história seja de Albertina e isto fique claro.

Há um distanciamento da dimensão trágica dessa história, mas também momentos de revolta, como quando Albertina diz que queria filmar seu sobrinho de seis anos dizendo que quando descobrir quem matou os pais de sua mãe irá matá-los, ou na seqüência catártica em que a atriz berra a plenos pulmões e a voz em *off* pergunta: “Por que me deixaram no mundo dos vivos?”.

Na cena final do filme há um deslocamento na abordagem da identidade pessoal da personagem de Albertina e da identidade familiar que ela busca em todo o percurso. Numa casa no campo, com uma trilha sonora ao fundo, vemos os membros da equipe acordando juntos, arrumando-se cotidianamente, cada um colocando uma peruca loura, e indo passear. Num misto de jogo e fantasia, Albertina fecha sua busca encontrando em sua reduzida equipe uma verdadeira família construída no processo fílmico. Os louros andam de costas em direção ao horizonte. Um deles, Albertina, leva uma câmera na mão.

De formas diversas, Andrés, German e Albertina contam fragmentos de suas histórias e põem em discussão a complexidade do sujeito que busca narrar-se e a subjetividade implícita em qualquer pretensão de relatar uma verdade objetiva. Num movimento de co-invenção entre sujeito e objeto, os diretores passam por processos de transformação por meio do filme. Nascidos em uma época de

³⁰ Lida em voz alta para garantir sincronia entre imagem e som.

indiscutível primazia do privado, num verdadeiro renascimento do sujeito que tivera sua morte decretada nos anos 60, os três filmes questionam tanto a exposição gratuita da privacidade própria dos *reality shows* contemporâneos quanto o valor de prova irrefutável dado aos testemunhos³¹.

Em comum, apresentam a idéia de impossibilidade como ponto de partida. Impossibilidade de se lembrar, de se representar, de lidar com suas perdas. Muitas vezes em *off*, os autores interrogam as razões de ser dos projetos, a incapacidade de compreender seus vínculos familiares, a dúvida sobre a legitimidade de seus próprios discursos frente às complexas tramas que os constituem.

Seja em tom trágico, sério ou irônico, os cineastas abordam as próprias fissuras e as faltas que carregam em si de símbolos de pertencimento, tanto da cultura argentina, como de identificações geracionais e familiares. Para lidar com as ausências que motivaram os três projetos, utilizam a estratégia de dramatizá-las e partilhá-las com outrem, como uma forma de enfrentar o luto necessário às grandes perdas. E este se constitui na própria feitura dos filmes, a escrita de si.

Nos três filmes, principalmente em *La televisión y yo*, o assunto específico proposto vai perdendo força até ficar claro que o que impulsiona todo o processo, desde a idealização até a recepção, é o espaço aberto para o devaneio, a junção de questões autobiográficas com a liberdade expressiva do ensaio, a mobilidade dos rumos que o projeto vai tomando, estratégias próximas à intenção montaigneana de “representar, quando falo, uma profunda despreocupação e impulsos casuais e não premeditados, como nascendo das circunstâncias do momento”. (Montaigne, 2001, III, p.266).

Não se trata aqui de expor detalhes íntimos e fofocas familiares, nem de decretar conclusões finais sobre o tema proposto; os três filmes procuram conectar-se com redes de afetos e pertencimentos que mesclam suas histórias privadas com outras coletivas, construindo uma auto-representação permeável que oscila entre autor e personagem.

³¹ A partir da década de 80, com o fim da ditadura militar na Argentina, os discursos testemunhais ganharam um importante papel na sociedade, pois o depoimento dos sobreviventes constituiu uma das principais provas contra os militares e a memória se tornou um imperativo para movimentos como o *Nunca Más*.



Figura 4 - Imágenes de la ausencia

4.2. Inscrições de si

Vivemos numa época de ênfase na produção testemunhal e revigorado interesse pelas trajetórias individuais, mesmo que estas não apresentem qualquer traço especial ou distintivo: quanto mais banal e comum, maior chance uma existência tem de despertar o interesse do público, como ocorre nos *reality shows* e *blogs*, em que milhares de pessoas se interessam por detalhes da vida cotidiana de anônimos. Impelidos a espetacularizar a própria vida, num constante estímulo para que cada um faça de si um “personagem de cinema”, os sujeitos passam de meros consumidores de imagens do outro a atores e autores de sua própria vida em sua banalidade cotidiana. O espaço preferencial para a constituição do eu como imagem são as telas, onde se completa o processo de encenação de si pela possibilidade de distribuição dessa imagem.

O emprego da primeira pessoa no cinema subjetivo se insere numa longa tradição de cinema autoral, questionando o valor de autoridade muitas vezes ligado a essa tradição. Os filmes subjetivos põem em cena sujeitos comuns, artistas que falam daquilo que lhes é próximo. Como o eu autobiográfico, estão sempre olhando para o passado com a pretensão de retirar de sua própria história uma peculiar leitura de mundo.

Grande parte dos cineastas performáticos deixa transparecer uma subjetividade que circula por diversas redes de sentido existentes na cultura coletiva e é construída a partir de processos contínuos de interação (Versiani, 2002, p.79). No campo do documentário, depois de um longo tempo durante o qual o autor se manteve escondido, alguns passaram a apresentar explicitamente o seu ponto de vista, e em seguida a se mostrarem como personagens de si nos documentários subjetivos, revelando a intenção de expor seus pensamentos em primeira pessoa. O que está em jogo então são as negociações que acontecem no campo da subjetividade entre os sujeitos que circulam no universo do filme e entre as diversas facetas que o próprio protagonista apresenta.

O documentário em primeira pessoa implica a reinvenção do diretor a partir de sua inclusão na imagem e no som do filme, não só como referência, mas incorporado também em um personagem. A auto-representação performática, para retomar a expressão de Bill Nichols, exige que o autor, além de interagir com outros personagens (como no cinema-verdade francês), também se exponha por

meio de seu corpo ou sua voz como protagonista assumido daquela representação. Reaparece aqui a idéia do outro que representa o eu, da alteridade que inevitavelmente está presente quando o eu se expõe em suas múltiplas pertencas.

Assim, surge uma relação ambígua, pois ao mesmo tempo que o diretor se mostra, até mesmo em suas fragilidades, deixa claro que tem consciência da artificialidade dessa construção que parte de si. Diretor e personagem se mesclam, mas não compartilham as mesmas funções. Um dirige o outro numa circularidade que por vezes foge do controle.

“(…) trata-se de uma espetacularização da vida pessoal, com, certamente, duas facetas: como toda arte biográfica, é uma arte que expõe a pessoa, mas que na mesma medida em que expõe a pessoa, a mascara. Nada como a arte biográfica para a pessoa não se revelar, enquanto os leitores (ou espectadores) acreditam que ela se revela. Essas pessoas-personagens obedecem a uma construção dramática”. (Bernadet, 2005, p. 148)

É claro que o cineasta se transforma quando está diante da câmera, comportando-se por vezes como ator, embora o personagem que represente seja o de si mesmo e muitas vezes coincida com o de diretor de cinema. Quem explicita essa dupla relação de forma mais interessante é Albertina, levando ao limite as justaposições dos papéis que representa, pois aparece durante todo o filme com o personagem de diretora, orientando sua equipe, operando a câmera etc., e deixa para a atriz do filme o papel de ‘filha de desaparecidos’ que tanto a estigmatizou durante toda sua vida. Porém, essa personagem-diretora não deve ser confundido com a Albertina-autora, que passou anos refletindo sobre o filme, que propôs o trabalho à sua equipe, que depois de tudo filmado decidiu o que entraria na montagem e o que ficaria de fora etc.

Em comum, *La televisión y yo*, *Los rubios* e *Imágenes de la ausencia* evitam colocar seus diretores-protagonistas como heróis de suas narrativas, sujeitos especiais que precisam ultrapassar certos obstáculos para finalmente ser bem sucedidos. Quase não dão aos espectadores possibilidades de torcer por eles: Andrés não oferece um objetivo palpável, pois este vai se modificando durante a trama; Albertina não pode, nem quer, recuperar a vivência que não teve com seus pais, apenas entender seus próprios processos; e German, que busca uma resposta sobre o passado, mostra durante o percurso que o máximo que pode conseguir é aceitar os fatos como se deram.

A força da voz autoral pode aparecer de diversas maneiras no documentário: desde uma narração em *off* despersonalizada, que dita os caminhos que o filme deve percorrer; passando pela presença do diretor, ou sua voz, em cena, conduzindo os enquadramentos, as entrevistas e o andamento do filme; até uma terceira possibilidade, na qual o documentarista reflete sua condição de produtor subjetivo da obra ao utilizar o pronome *eu* como fio condutor da narrativa.

Como vimos no capítulo dois, o documentário esteve sob a primazia da narração em *off* típica do modo expositivo (voz da verdade) durante quase trinta anos e ainda hoje tem grande força. Podemos dizer que foi Jean Rouch, nos anos 60, seguido mais tarde por Chris Marker, quem reabilitou o uso da voz em *off* como recurso expressivo e subjetivo, munindo de significados múltiplos uma voz autoral que se forma na incerteza. Atualmente, com os documentários autobiográficos, o autor é apresentado como uma questão, como uma incógnita que vai deixando pistas no percurso por meio de sua voz, que muitas vezes funciona como registro de seus pensamentos íntimos.

Em *La televisión y yo*, a narração funciona como um diário de reflexão sobre o filme. O tom autobiográfico é dado desde o primeiro momento, com a voz de Andrés em *off*, falando em primeira pessoa sobre suas primeiras intenções ao fazer o filme (“Quería fazer um filme sobre a televisão”). Logo depois vemos uma imagem que, a meu ver, é a que mais se aproxima de uma performance dramática (ver Figura 4, p.82): o cineasta de corpo inteiro em uma sala branca mexendo em antigos aparelhos televisores. Andrés se agacha por um momento, depois se levanta e sai de cena, sem olhar para a câmera uma única vez. Esse plano se destaca do resto do filme, em que Andrés está quase sempre interagindo com os seus entrevistados, e se aproxima das seqüências mais familiares marcadas pela presença de seu filho Rocco. Há ainda mais uma cena em que Andrés se mostra como personagem, de costas sentado ao computador, sozinho, pensando sobre como abordar as questões mais íntimas no filme.

O tom de sua narração é claramente ensaístico, muito distante da voz autoritária que imprimiu a *Montoneros, una historia* (1995), por exemplo. Andrés declara que em *La televisión y yo* tentou retirar de sua narração a ‘voz da verdade’ sobre um tema e aderiu ao método de ‘ensaio e erro’, ou o ensaio como possibilidade de erro, de dúvida, de ridículo, e acrescenta: “O erro começa em casa, não é?”, apontando o documentário subjetivo, caseiro, como o mais propício

para experimentar, sem grandes certezas do resultado (Firbas e Monteiro, 2006, 49). Para melhor explicar essa experiência, utiliza a imagem de uma fogueira em torno da qual as pessoas estão conversando, dando suas opiniões; enquanto em seus filmes anteriores ele sempre se manteve fora da roda, em *La televisión y yo* pôde filmar de dentro, participando da conversa em volta da fogueira e expondo-se à chance de se queimar.

Andrés insiste que o fracasso e o ridículo são os componentes básicos de seu personagem (“Colocar-se em cena como protagonista de um documentário não deixa de ter algo de um gesto ridículo”), mas em *La televisión y yo* Andrés, como personagem de si, ainda aparece muito timidamente, como que se resguardando. Em seu filme seguinte, *Fotografías*³², que trata da viagem de Andrés à Índia, terra de sua falecida mãe e de toda sua família materna que nunca conheceu, a veia autobiográfica se potencializa e Andrés realmente arrisca se queimar. Para ilustrar essa relação com o ridículo, Paul Firbas descreve uma passagem desse filme em que é anunciado um grande casamento na família indiana durante a estada de Andrés e sua mulher. Para a festividade, vemos Andrés comprando roupas típicas e se caracterizando como um verdadeiro indiano tradicional, mas, ao chegar à festa constata que é o único com tais vestimentas folclóricas, pois todos os convidados estão usando roupas ocidentais.

De onde virá esse sentimento de ridículo que Andrés sente ao aparecer em cena e ter que se expor? Do sentimento de inadequação por contrariar um dos pilares do documentário clássico? Do medo de sair do seu respeitoso papel de diretor? Do pudor ligado à idéia tipicamente moderna da intimidade como esfera do segredo? Ou, como viemos discutindo, da consciência da proximidade desse giro subjetivo com uma espetacularização do eu que invade cada vez mais espaços de nossas vidas? Provavelmente de todas essas hipóteses e ainda outras que acompanham qualquer gesto que desestabiliza os cânones de uma área.

Não é difícil perceber, no discurso não apenas de Andrés, mas de quase todos os documentaristas subjetivos, um certo receio de serem tachados de narcisistas, de olharem em sua obra apenas para o próprio umbigo. Andrés contrapõe a isso a idéia de expor-se ao erro, aceitando os riscos, e entende a autobiografia como ato de responsabilidade em que o documentarista responde

³² *Fotografías* deve estrear ainda em 2007 na Argentina.

por seu filme com sua própria vida. Uma espécie de responsabilidade direta, sem mediações. Por sua vez, à minha pergunta sobre a presença de um ponto de vista narcísico em seu filme, German respondeu: “Mais que escapar do narcisismo nos filmes pessoais, minha pergunta é muito mais como evitar o narcisismo na vida. Não sei. Suponho que se interessando pela vida em geral e não unicamente pela própria vida” (ver Anexo, p.139). Como German tenta fazer isso em *Imágenes de la ausencia*?

Na imagem, não há qualquer investimento no personagem German, que só aparece em cena muito calado e circunspecto junto ao casal de ‘entrevistados’/ protagonistas, seus pais. Sua voz, por outro lado, acompanha todo o desenrolar do filme, guiando a alternância entre retrospecto de sua história e digressões sobre a cidade, os relacionamentos amorosos, seu vínculo com o pai etc. É a narração em *off* que assume o papel de protagonista do filme, assumindo o caráter autobiográfico e trazendo consigo a exposição de dúvidas, medos e inseguranças.

Dos três filmes que estamos trabalhando, *Imágenes de la ausencia* é o que mais se aproxima da construção da autobiografia clássica, com um sujeito centrado em suas questões e no seu passado. A seqüência de fotografias que abre o filme mostra essa intenção rememorativa: são imagens antigas de *slides* que vão passando uma após outra em tela cheia, acompanhadas da narração de German divagando sobre o princípio da história que pretende contar, o casamento dos pais e seu nascimento.

Mais à frente, o dispositivo fotográfico é posto novamente em funcionamento de maneira bem diferente, quando German vê algumas daquelas mesmas fotos na companhia da mãe, registrando suas impressões e sensações ao vê-las. Aqui, o deslocamento das formas clássicas de o sujeito narrar seu passado se deve a vários fatores: em primeiro lugar, vemos o mecanismo que projeta aquelas imagens na parede, as pequenas fotografias *slides* emolduradas, que vão sendo inseridos no carrossel e projetados com um feixe de luz, o que deixa materialmente explícito o grau de construção de memória dessa passagem; além disso, há uma outra voz que participa nesse momento, a da mãe, que vivenciou aqueles momentos retratados nas fotografias e por isso responde a suas aparições de forma muito mais espontânea e emotiva; e, por último, vemos a German, no escuro, provocando toda a situação, questionando a mãe, controlando a passagem das fotografias e o tempo de suas trocas.

Se German, quando entra em cena, pouco explora suas próprias contradições, sua narração é bem mais reveladora das questões internas que o assaltam e o levaram inclusive à necessidade de fazer o filme. É também pela voz que entendemos melhor sua resposta sobre o narcisismo: a necessidade de interessar-se pela vida em geral e não apenas pela sua. Em algumas passagens, German consegue se desprender da história dos pais e do seu próprio sentimento de falta e reflete sobre as várias redes de histórias, de referências e de pessoas à sua volta que nem mesmo conhece. Nesses momentos se atenua a excessiva concentração do eu que perpassa todo o filme.

Enquanto Andrés e German, partindo de suas histórias familiares, focam a relação que já tiveram e que podem vir a ter com seus pais, aproveitando o espaço fílmico para abrir um canal de diálogo com eles, Albertina centra sua busca em si mesma, nas formas que encontrou para lidar com a ausência dos pais e nos processos que surgiram a partir disso. Podemos dizer que é o filme mais auto-referente e, paradoxalmente, é o que melhor consegue disseminar sua autoria. Albertina leva ao extremo a sentença de Rimbaud: eu é outro.

A inscrição da primeira pessoa em *Los rubios* se aproxima muita daquela descrita por Raymond Bellour em referência ao auto-retrato, caracterizado pela corporificação de um eu acompanhado de um entrelaçamento de outras vozes e situado entre os limites do documentário e da ficção. Albertina parte de uma tragédia que é a um só tempo extremamente pessoal e presente na memória coletiva de seu país, e apresenta uma inscrição plural de si, que se ramifica entre a voz de Analía, atriz do filme, a voz infantil, representada pelas animações de Playmobil, a voz de diversos autores, inclusive seu pai, espalhados no filme pelos letreiros e leituras, e a voz autoral da diretora, representada por ela mesma.

Logo na primeira seqüência de entrevista de *Los rubios* aparece um elemento importante que pode passar despercebido em meio a tantas versões que Albertina dá de si mesma. Duas pessoas, um rapaz e uma moça, são vistas de costas andando até parar em frente a uma grade e começam um diálogo com uma senhora que apenas abre sua janela. Durante a tentativa de entrevistá-la, aparecem outras pessoas, com equipamentos de filmagem, participando da conversa. O casal que vimos no princípio faz diversas perguntas e comentários. Ao saírem de lá, em *off*, ouvimos um diálogo entre todos eles sobre as incongruências do discurso da senhora. Assim, já de princípio Albertina estende a autoria de *Los rubios* ao

trabalho em equipe, no qual a sua não é a única voz atuante e o discurso investigativo e meta-narrativo é compartilhado com vários outros.

Já foi comentado o duplo papel com que Albertina se apresenta: explicitamente como diretora, ensaiando a atriz, dirigindo a equipe para filmar uma cena, discutindo o roteiro; e mediante o texto que a atriz lê na narração em *off*, que fala de uma maneira mais íntima de seus sentimentos e reflexões sobre identidade, memória etc. Aliás, a própria ficcionalização de si mesma que Albertina emprega a partir do uso de uma atriz tem outros desdobramentos. Embora Analía sempre se apresente em primeira pessoa, como uma das variações de Albertina, também aparece como atriz, como membro da equipe, como parte da família loura. Assim, nem mesmo aquela que, profissionalmente, deve encarnar uma identidade diversa de si, é mostrada aqui unilateralmente, em outro gesto de Albertina contra a habitual rotulação a que somos reduzidos, como sujeitos delimitados por uma definição unívoca.

Para conseguir se deslocar do difícil papel com o qual facilmente seria identificada, o daquela criança de três anos que assistiu a seus pais serem seqüestrados e nunca mais voltarem, Albertina optou por ficcionalizar seu próprio personagem para obter o distanciamento necessário que lhe permitisse mostrar-se de outro modo e, assim, retirar um pouco do peso de sua história.

O auto-distanciamento é uma das peças-chave para a ruptura do discurso autobiográfico extremamente centrado em si. No caso de *Los rubios*, a estratégia do duplo papel da protagonista é claro, mas existem outras formas de dar esse ‘passo atrás’. Por exemplo, a explicitação das formas de produção e criação do filme, própria do cinema reflexivo, a abertura às múltiplas histórias e identificações que se cruzam na tentativa de falar de si e o relativo afastamento em relação às próprias perdas e ausências, mesmo que estas sejam os impulsores de toda narrativa. Ensaisticamente, aquele que se filma busca incessantemente signos de si mesmo, mas esses são sempre insuficientes para a certeza de uma identidade.

4.3. Costuras entre imagens íntimas e coletivas

“Me parece que el camino, o al menos el que me interesa a mí, es el punto de vista personal y cómo eso se junta con lo social, para retomar una vieja consigna del feminismo: "lo personal es político".

Me parece que hoy es válida no sólo para el feminismo sino para todo lo que está pasando en la actualidad”.

Andrés Di Tella

Assim que a modernidade põe em cena a noção de indivíduo e lança as condições de surgimento de um espaço biográfico, são delineados os limites entre as esferas pública e privada, que se equilibram na tensão entre a vida social, do trabalho e da política, e o refúgio da vida íntima e familiar. Atualmente, a delimitação entre essas duas esferas perde nitidez, embora ainda seja muito comum tratá-las de maneira dicotômica, atribuindo um caráter negativo a um dos lados, seja o público como espaço restrito ao campo impessoal, às convenções e formalidades, seja o privado como âmbito dos interesses individuais, marcadamente narcisistas.

Entre a autobiografia e o ensaio, os documentários subjetivos que examinamos parecem ocupar uma posição intermediária entre o público e o privado, mediando a tensão contínua que aparece entre eles. “O que parece estar em jogo é uma redefinição da esfera pública como um palco em que dramas privados são encenados, publicamente expostos e publicamente assistidos”. (Bauman, 2001, p.83). Presenciamos um crescimento da esfera privada sobre a pública, embora muitas vezes a interdependência e as inevitáveis articulações entre o individual e o coletivo não sejam levadas em conta devidamente.

Pode-se mesmo pensar que a obsessão contemporânea pela publicização da intimidade não reflete apenas um desequilíbrio entre o espaço público e o privado, mas é um produto historicamente determinado da interação entre ambos, que leva a um movimento duplo de uniformização e individualização “que provoca, por um lado, uma maior privatização da vida, enquanto pelo outro não deixa ileso nenhuma interioridade” (Arfuch, 2002, p.75, tradução minha).

Compartilho com Arfuch a idéia de uma pluralidade de pontos de vista que não dissocia público e privado como campos opostos e vê no avanço da intimidade sobre o âmbito social não um mero sintoma do fim das utopias coletivas, mas a possibilidade de constituir uma nova intimidade que não fala

“somente de perdas, mas também de *chances*, não somente do excesso de individualismo, mas também da busca de novos sentidos para a constituição de um *nós*”. (Arfuch 2002, p.79, grifos da autora, tradução minha).

Assim, no espaço biográfico, ou domínio subjetivo, criam-se narrativas que se movem nessas fluidas linhas de costura entre o íntimo e o coletivo que partem de histórias particulares para apresentar múltiplas identificações e vínculos históricos, sociais e culturais, e que nos fazem pensar numa continuidade entre as esferas privada e pública, como uma pluralidade de espaços relacionais coexistentes; ou talvez possamos chegar a admitir que não existe mais distinção alguma entre as nossas definições correntes de público e privado, embora ainda seja cedo para tal tipo de conclusão. O certo é que, enquanto a mídia – sem dúvida o grande canal entre público e privado na atualidade – alimenta o interesse coletivo por tudo o que é relativo à intimidade, fazendo com os temas coletivos percam força, a privacidade, por sua vez, perde seus pontos de referência, pois é sugada cada vez mais para o espaço público.

Esta é uma questão cheia de vieses que podem ser fartamente discutidos, porém o que nos interessa aqui é examinar essa recorrente fluidez das fronteiras entre a intimidade e a memória coletiva nos três filmes que estamos analisando. Como o íntimo e o coletivo são noções cada vez mais entrelaçadas, as identidades não podem mais ser apreendidas pela separação entre o objetivo e o subjetivo, o individual e o social, mas sim pela convergência de uma auto-reflexão com um olhar voltado para a alteridade.

A relação entre as esferas pública e privada é tematizada nos filmes, não apenas como uma reflexão *a posteriori* que o espectador é levado a fazer, separando seu interesse pela história individual do documentarista e o interesse pelas conexões coletivas que são mostradas como pano de fundo, mas como a própria condição de realização desses filmes, cuja proposta central é pôr em cena o âmbito íntimo implicado no coletivo.

Esta proposta não é nova. Nos *Ensaio*, Montaigne tenta apreender a si próprio ao mesmo tempo que reconhece a heterogeneidade de toda experiência humana. Ao afirmar que “a solidão espacial, para dizer a verdade, antes me estende e me amplia para fora” (2001, III, p.56), Montaigne conecta seu olhar para dentro de si, objeto assumido de seus escritos, com a realidade externa, pensando-

os de maneira interligada e conseqüente. Dizendo-se interessado apenas em conhecer a si mesmo, Montaigne pensa o mundo que o cerca e o espanta.

Do mesmo modo, *La televisión y yo*, *Lo rubios* e *Imágenes de la ausencia* têm, como ponto de partida do processo desencadeado por seus projetos, experiências singulares de seus diretores e a declarada necessidade destes de compreender suas próprias histórias em sincronia com memórias coletivas as quais se sentem ligados. Com uma estrutura narrativa que oscila entre diversos caminhos, também reiteram a convivência e a imbricação de discursos privados e públicos.

Segundo Andrés Di Tella, um dos elementos mais característicos da arte do cinema documentário é a ramificação de histórias e de temas que são vislumbrados, mesmo que indiretamente, quando se enfoca uma história singular. Se cada história parece, superficialmente, ser única e estar isolada de todas as outras, quando o documentarista começa a escavá-la, certamente irá deparar-se com dezenas de canais que a vinculam a tantos outros discursos, o que o forçará até mesmo a descartar muitas possibilidades. Em vez de tentar criar um panorama geral sobre determinado assunto, Andrés defende a escolha de uma história singular que fale por si mesma e abranja todo um universo de questões produzidas a partir dela. No documentário subjetivo, quando essa história é auto-referente, as conexões são ainda mais perceptíveis para o documentarista que, como em sua própria memória, mescla lembranças, documentos, fabulações, impressões e muitas outras narrativas conexas que constituem uma forma imaginada de identidade.

“É muito difícil que os objetos ou peças do arquivo pessoal de cada um não se confundam com as peças geracionais ou culturais”³³, diz Andrés, que ressalta em seu filme o fato de que, atualmente, a conexão fundamental entre a vida privada e a pública se dá por meio da comunicação, sendo a televisão a peça cultural que mais contribui para essa ligação e explicita seus paradoxos. Desde seu surgimento, a televisão passou a deter o papel de principal difusor de informações e bens culturais, fazendo com que muitas vezes se confundam a memória de seus programas e suas imagens com a memória coletiva de uma geração. Ao mesmo tempo que se constitui como um forte agregador de lembranças coletivas, a

³³ Firbas e Monteiro, 2006, p.88, tradução minha.

experiência de assistir à televisão, pelo contrário, é essencialmente particular: no filme um amigo de Andrés diz que lhe dá vergonha falar sobre sua relação com a televisão, por ser algo íntimo demais, que tanto o faz lembrar da chegada do homem à lua como do sentimento de depressão que o leva a ficar horas na cama em frente à tela da televisão.

A partir dessa introdução, que mostra a televisão como intermediária entre o público e o privado, *La televisión y yo* entrecruza incessantemente elementos de uma micro-história pessoal com a macro-história nacional. Dos três filmes, este é o que mais se atém a um discurso histórico e argumentativo, sem se afastar em nenhum momento de outras várias pequenas histórias que cruzam seu caminho. Em muitos trechos, chegam a ser indistinguíveis as linhas narrativas da história familiar dos Di Tella e as da Argentina, já que estas se fundem, assim como as considerações de Andrés sobre elas. A frase ‘o projeto de país que se perdeu’, que pode ser considerada como um *leitmotiv* do filme, aparece tanto nas passagens mais históricas quanto na linha mais íntima do filme, acentuando a relação dialógica que essas instâncias apresentam.

Já em *Imágenes de la ausencia*, as referências históricas são escassas, sendo privilegiados os conflitos pessoais e autobiográficos do autor. O registro de símbolos culturais coletivos se dá basicamente por meio da relação de German com duas formas de partilha cultural: as imagens de anônimos andando pelas ruas de Buenos Aires no começo do século XX, época em que a cidade recebeu centenas de milhares de imigrantes, e a referência a alguns mitos nacionais, como Carlos Gardel, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar. Essa dupla força de atração que o desloca momentaneamente de sua história familiar expande as possibilidades poéticas do filme e de alguma forma ratifica o vínculo entre ‘minha história e sua história’, como German termina o filme.

“Nesse sentido não sei muito bem qual é a diferença entre memória pessoal e coletiva. As imagens de arquivo de uma rua de Buenos Aires são à primeira vista parte da memória coletiva. Por outro lado, porém, se pensar que meus avós caminharam por aquelas ruas, tomaram um café naqueles bares, talvez se beijaram debaixo de algumas daquelas árvores, então essa imagem de uma rua se transforma em parte da minha própria história”. (ver Anexo, p.139)

Sobre essa relação simbiótica entre o íntimo e o coletivo, *Los rubios* tem uma proposta que suscitou diversas e inflamadas reações. Na época de seu lançamento na Argentina, sofreu muitas críticas por tratar de forma irreverente um

tema tão sério e traumático da história nacional. Houve um repúdio ao fato de Albertina ‘dar as costas’ aos depoimentos da geração de seus pais – literalmente, como já se disse, pois é assim que a atriz se coloca em relação às falas dos antigos companheiros de guerrilha. Por outro lado, alguns segmentos intelectuais argentinos consideraram ainda mais grave o fato de que uma herdeira direta dessa história que traumatizou o país falasse a partir de uma perspectiva íntima, extremamente pessoal. A própria Albertina também formulou essas mesmas questões a si mesma e realizou um filme que reflete poeticamente suas dúvidas sobre onde deve se encaixar sua dor:

“É muito esquisita a convivência entre público e privado, o privado são teus pais, é a sua ausência, seu cotidiano. Por outro lado é uma história pública, você abre o jornal e falam dos desaparecidos, falam dos assassinos e então é também uma história coletiva”. (ver Anexo, p.133)

O processo do filme propõe uma relação do presente com o que aconteceu no passado em um tom pessoal, que nem por isso deixa de ser coletivo e político, e se integra às inúmeras estratégias coletivas de lidar com as tantas ausências que a ditadura causou (30 mil desaparecidos segundo a CONADEP – Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas).

Nos últimos 30 anos houve na Argentina uma grande produção memorialista dos familiares das vítimas da ditadura, lançando mão principalmente de estratégias visuais. Começou com o movimento das Madres de Plaza de Mayo, que utilizavam fotografias ampliadas dos rostos dos filhos como forma de protesto, ou desenhos dos contornos de corpos, o que ficou conhecido como marchas do ‘*siluetazo*’ nos anos 80. Depois, as manifestações das Abuelas de Plaza de Mayo, que carregavam grandes cartazes com fotos de seus filhos quando crianças, num reclamo por seus netos. Mais tarde, nos anos 90, o grupo H.I.J.O.S., formado por filhos de desaparecidos, estimulou uma forte produção de vídeos, filmes, fotografias e performances tematizando a ausência de seus pais (Amado, 2004, p.180).

Mas, de modo geral, se nos anos da ditadura a política era sempre pensada coletivamente, como numa sinfonia, como define Albertina, hoje as formas de luta são muito mais privadas. Ganham força então os temas ‘menores’, as divagações da juventude que não pretende mudar o mundo, mas pensá-lo a partir de seus próprios questionamentos. É claro que poucas dessas manifestações alcançaram,

ou pretenderam alcançar, uma expressão artística. Albertina, que não participa de nenhuma organização de familiares, foi além de uma reivindicação por justiça e produziu uma obra desenhada por um intenso olhar subjetivo, que se relaciona de forma fragmentária, ensaística e poética com uma experiência coletiva que abalou seu país.

4.4. Descaminhos do tempo

“Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –,
o presente jamais cessa de se reconfigurar [...].
Diante de uma imagem – por mais recente que seja –,
o passado jamais cessa de se reconfigurar”.
Georges Didi-Huberman

Ao lado da ênfase testemunhal, a obsessão pela memória e a preocupação com o passado e com seu registro têm sido cada vez maiores. Em nossos dias, a aceleração temporal e o excesso de informações levam à produção de uma história instantânea, continuamente atualizada e deslocada pelas ‘últimas notícias’. A questão que permeia toda reflexão sobre os desdobramentos da instantaneidade, das transformações incessantes e suas decorrências é a ameaça do esquecimento, de uma existência eternamente no presente – o que leva reativamente a uma busca por traços, vestígios e arquivos.

É assustador pensar que não parece mais um mero exercício de ficção científica a possível existência de um vídeo que tenha a duração de uma vida inteira, sem cortes, autobiografia que levaria o tempo de uma vida para ser produzida e de outra para ser vista. Ou que alguém possa fazer mais de mil fotografias digitais de si mesmo em apenas alguns segundos e, quase instantaneamente, colocá-las à vista de milhares de pessoas no mundo inteiro pela Internet. As peculiares organizações cronológicas dessas novas “narrativas do eu” denotam uma drástica mudança na temporalidade e na publicidade dessas formas renovadas de constituição da identidade.

Mas a memória tecnológica, na qual podemos também inserir o cinema, embora impulsionada pela ambição de armazenamento total, possibilita por outro lado o despertar de novas formas de expressão da memória individual e coletiva.

Defensor de um cinema do presente, atento às imagens e sons espontâneos e cotidianos, Perlov faz a seguinte advertência logo no início de seus já comentados *Diários*: “Não refaça seus passos, seus pés podem se queimar e não andar mais”. Ele nos fala dos perigos de mantermos os olhos demasiadamente voltados para trás, esquecendo o que vem adiante. Essa lição foi aprendida por cineastas que, no domínio do documentário subjetivo, não se atêm à autobiografia clássica nem à reconstrução testemunhal, distanciando-se das formas nostálgicas de falar do passado.

Em muitos filmes testemunhais, principalmente aqueles baseados em histórias familiares, é comum haver um apego excessivo ao passado, por vezes transformado em verdadeiro culto. Mais interessante, porém, é falar das obras que ultrapassam essa tentativa de recuperação e resgate, ligando-se ao “presente denso de memória e devires possíveis” (Lins, 2004, p.13) e ao seu contínuo desdobramento na própria feitura do filme.

Percorrer uma viagem imaginária ao passado não implica uma volta a um suposto estado original em que se encontrariam todas as respostas que explicam as questões do presente. O eu dos filmes subjetivos busca refazer caminhos que já trilhou, ou que poderia ter trilhado, para compreender melhor os passos que o levaram até ali, embora sempre se depare com a impossibilidade de recuperar o passado de forma integral ou de transformá-lo. A questão é o quanto dessa impossibilidade o autor está disposto a deixar transparecer.

Ao assumir que o processo de aproximação dos filmes com o passado é necessariamente moldado pelo presente e por possíveis futuros, não é dado ao espectador o privilégio de vivenciar a ilusão representativa do decorrido, nem a fantasia de que é possível conhecer uma história tal como esta ocorreu. Lembrar aqui é revelar e tornar presente *passados não necessariamente verdadeiros*, escapando assim de um sistema de julgamento do que passou, muito comum nos gêneros testemunhais. A memória humaniza o tempo e os acessos ao passado, fazendo com que este siga adiante já contaminado por interpretações e desvios subjetivos vindos do presente.

Em graus diferentes, *La televisión y yo*, *Los rubios* e *Imágenes de la ausencia* apresentam uma narrativa e uma temporalidade que lembram as oscilações próprias dos mecanismos da memória. Como num devaneio, diversos elementos e recursos visuais e sonoros vão sendo entremeados, as imagens muitas

vezes não dialogam diretamente com o som, seqüências vão e voltam durante toda a narrativa. A tentativa de compreensão da memória dos pais perpassa os três filmes, embora o façam de maneira contrária à idéia nostálgica de reviver e venerar o passado.

Partindo do *agora* das filmagens, os filmes tampouco falam de um presente fechado em si mesmo, mas de um tempo marcado por contínuas bifurcações que envolvem passado e futuro. Como diz Deleuze: “A simples sucessão afeta os presentes que passam, mas cada presente coexiste com um passado e um futuro sem os quais ele próprio não passaria. Compete ao cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente. Filmar o que está antes e o que está depois...” (Deleuze, 1990, p.52). Como no ensaio, esses filmes deixam de lado uma cronologia realista e linear, dando lugar a um movimento contínuo entre diferentes tempos e identidades.

Segundo Albertina, uma das principais propostas de *Los rubios* foi mostrar a memória como algo fragmentado, móvel, camaleônico, que vai se alterando conforme o tempo, as situações, os sentimentos. Deixar que cada espectador produzisse suas imagens mentais e expor as construções da sua própria memória levaram Albertina a não mostrar muitas fotos dos rostos de seus pais nem entrevistas com pessoas que os conheceram descrevendo-os em detalhes.

“A memória para mim é um ser vivo, é orgânico, como uma espécie de animal ao qual você alimenta, não é algo fixo. (...) Percebi que havia muitos documentários, ou há muitos, que falam da memória nesses termos estabelecidos, como se fosse uma coisa fixa, que pode ser delimitada, que pode ser contada linearmente. Para mim a memória é justamente o que não pode ser apreendido, uma coisa onde se misturam muitos elementos”. (ver Anexo, p.133-134)

Próxima aos jogos da memória, Albertina rejeita o caminho da homenagem póstuma ou da lembrança nostálgica, que operaria como um freio, uma trava criativa baseada na tristeza e na saudade do que não pode mais voltar. Em *Los rubios* não há uma homenagem aos heróis do passado, nem ressentimento pelas escolhas daquela geração dos anos 70. O que há é um filme-memória que constrói uma forma própria de ver o mundo e de compreender o passado. Em vez de utilizar o mecanismo de *flashbacks* para voltar ao que já passou, *Los rubios* articula suas relações temporais como um *flashforward*, no qual todas as articulações se dirigem para o devir do presente.

Mais uma vez, ao tecer considerações sobre como os filmes lidam com determinados aspectos, *Imágenes de la ausencia* aparece como uma obra muito mais presa a modelos pré-estabelecidos e lineares que as outras duas. Seu projeto parte do que German sentiu quando criança devido à ausência paterna e do esforço de entender suas razões. Embora haja, no decorrer do filme, uma tentativa de German trazer ao presente seus traumas passados, fazendo das conversas com seus pais quase um encontro terapêutico que lhe permite ‘seguir em frente’, em sua narração final anuncia que “esta **foi** a história dos meus pais, a minha história...”. Continua usando o pretérito perfeito, tempo de um passado congelado que não mantém continuidade com o presente. German, assim, não dá espaço para que sua história se estenda ao futuro.

Em *La televisión y yo*, uma clara proposta de investigação histórica coexiste com a explicitação dos tropeços e questionamentos presentes na própria pesquisa. “Todo documentário sobre o passado nos fala, acima de tudo, do presente” reitera Andrés. Mas não fica por aí, pois no filme há também uma seta apontada para o futuro, em cenas como a aproximação de Andrés com seu pai, com sua história familiar, e mesmo com seu filho Rocco, como uma nova possibilidade de relação pai-filho.

Por outro lado, *La televisión y yo* é o aprofundamento de uma construção subjetiva do fazer cinematográfico que Andrés desenvolve a partir de então, como uma semente em plena germinação. Se aqui já entremeia diversas histórias com suas reflexões e aparece em cena algumas vezes, em seu trabalho seguinte, *Fotografías*, coloca-se de corpo inteiro como protagonista de uma viagem ao país de sua mãe³⁴.

Tomando como base as experiências traumáticas do Holocausto, dois autores, James Young e Mariana Hirsch (Sarlo, 2005), criaram uma conceituação para o tipo de memória mediada e vicária dos filhos em relação à memória

³⁴ Inicialmente o filme ia se chamar *Viaje al país de mi madre*.

vivenciada de seus pais. Essa memória em segunda geração foi chamada pelos autores de *pós-memória*. Não se trata de algum tipo de memória pública ou comemorativa, mas da memória daqueles que têm suas vidas influenciadas por narrativas que herdaram da geração anterior.

Em seu livro *Tiempo pasado*, Beatriz Sarlo questiona a necessidade de definir um nome específico para esse tipo de memória, já que toda memória é sempre mediada, nem que seja pelo passar do tempo ou pela interferência de memórias alheias. E lembra que mesmo a memória daqueles que viveram diretamente a experiência sempre leva consigo fragmentos de outras memórias.

Se o prefixo *pós* não chega a ser necessário, não deixa de ser instigante esse debate sobre as formas de lidar com o passado dos herdeiros de uma memória, questionando as possibilidades de transmissão da memória de uma geração a outra ou ainda de qualquer sujeito a outro. Se a *pós-memória* se caracteriza como um discurso em segundo grau, poderíamos pensar nos espectadores/leitores de qualquer livro ou filme memorialístico como uma ‘segunda geração’ da memória ali registrada. Segundo Sarlo, o que diferencia um filho que ouve as histórias de seus pais de um historiador que ouve o testemunho de alguém – ou o espectador que o assiste –, não é, portanto, o caráter *pós* dessa memória, nem sua mediação; o traço distintivo da *pós-memória* é a implicação subjetiva presente nessa memória herdada. Por isso, pareceu-me adequado citar essa discussão no fim deste trabalho, pois nos filmes autobiográficos que nos serviram de base, é o olhar subjetivo e afetivo dos filhos em relação aos seus pais que guia toda a narrativa e os torna únicos.

Não por acaso, neste mesmo livro Sarlo utiliza *Los rubios* como exemplo do que seria um trabalho de *pós-memória*, o discurso de uma filha sobre a memória de seus pais assassinados, em eventos ocorridos quando ela era jovem demais para lembrar-se de algo. Na entrevista que realizei com Albertina, ela me disse que não há cinema possível para mostrar o vazio nem para recuperar sua memória dos pais e que o filme era um modo de colocar em questão essa impossibilidade.

“Associar o meu presente como diretora com o meu passado marcado por esta ausência parecia uma tarefa, além de ambiciosa, impertinente e desafiadora. Um desafio que a princípio se apresentou como impossível de executar, porque a decisão de não narrar só O Passado, com a solenidade que isso teria provocado, foi inamovível. E isso foi inexplicável para toda e qualquer fundação e/ou produtor que tenha lido o projeto, porque para eles A História estava no desaparecimento

dos meus pais e não na minha construção como indivíduo a partir de uma ausência”³⁵.

Usando fragmentos de memórias coletadas, inventadas, construídas, o discurso do documentário apresenta um grande leque de trilhas abertas e conexões entre passado, presente e futuro. Muitas das pistas deixadas nesses caminhos são coletadas em arquivos pessoais, sendo as mais comuns as imagens fotográficas, instrumentos de memória encontradas em arquivos e baús de qualquer família. *La televisión y yo* tem início com a cena de abertura de uma caixa contendo dezenas de fotos antigas, que vão sendo manuseadas por Andrés e Sebastian, herdeiros de uma pesada memória; *Imágenes de la ausencia* tem nas velhas fotos de tempos idílicos de felicidade a força motriz dos questionamentos de German; e em *Los rubios*, mesmo que de maneira rápida e transversal, as imagens dos painéis de fotografias antigas e de um álbum que vemos Albertina folhear dentro do carro tornam ainda mais presente a ausência que motiva o filme.

Susan Sontag disse que toda fotografia é um testemunho da implacável dissolução do tempo, como um inventário da mortalidade. São imagens estáticas que nos lembram que ali houve movimento, vida e, paradoxalmente, não há mais, por mais que ainda provoque reações naqueles que mantêm laços emotivos com o assunto retratado. Os álbuns de fotos familiares são dispositivos domésticos de memória que permitem o encontro entre diferentes temporalidades e gerações em suas páginas. Os filhos, que herdam esses velhos álbuns, têm a chance de rearrumar esses arquivos familiares de acordo com seus próprios imaginários. E é a isso que Albertina Carri, Andrés Di Tella e German Kral se propõem.

³⁵ Extraído no dia 02/02/07, de <http://www.elamante.com/nota/2/2059.shtml>.



Figura 5 - Los rubios