



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 967

Trajетórias fugidias:

O espaço na busca pela memória no documentário

Senderos elusivos:

El espacio en la búsqueda de la memoria en documentales

Elusive Trajectories:

Space in The Search of Memory in documentary

Laís de Lorenço Teixeira

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Múltiplos da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas (SP). Brasil.

E-mail: lais.ltei@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8100-6601>

Resumo: Ao observar a construção de duas obras documentais, articulo a hipótese do espaço como possibilidade de construção, atualização e investigação das memórias mobilizadas por mulheres diretoras. Em *Con mi corazón en Yambo* de María Fernanda Restrepo (2011, Equador, 139 min) e *108: Cuchillo de palo* de Renate Costa (2011, Paraguai, 95 min.), a direção de mulheres é presente em cena, investigando o passado de seus familiares e como se entrelaçam com a vida social e política de seus países. As similaridades entre as obras são ponto inicial da reflexão, mas acabam por resvalar em diferentes trabalhos de memória. A direção de mulheres é abordada, também, a partir de sua relação com o documentário feminista e sua expressividade política. O espaço, assim, é compreendido para além de sua fisicalidade, não-essencialista e com enfoque em sua significação simbólica, criado e criador de sentido pelas diferentes temporalidades. O artigo se propõe a investigar o papel do espaço na narrativa e na constituição de memórias negociados nas obras, apresentando como a retomada e a visita das diretoras aos espaços do passado criam significados.

Palavras-chave: Documentário; Espaço; Diretoras mulheres; Memória.

Resumen: Al observar la construcción de dos documentales, trabajo con la hipótesis del espacio como posibilidad de construcción, actualización e investigación de las memorias mobilizadas por directoras mujeres. En *Con mi corazón en Yambo* de María Fernanda Restrepo (2011, Ecuador, 139 min) y *108: Cuchillo de palo* de Renate Costa (2011, Paraguay, 95 min.), la dirección de mujeres es presente en la escena, investigando el pasado de sus familiares y como son entrelazados con la vida social y política de sus países. Las similitudes entre las obras son el punto inicial de la reflexión, pero demuestran distintos trabajos de memorias. La dirección de mujeres es tratada a partir de su relación con el documentario feminista y su expresividad política. El espacio, así, es presente además de su fisicalidad,

no-esencialista y con enfoque en su significación simbólica, creado y creador por las distintas temporalidades. El artículo se propone a investigar el rol del espacio en la narrativa y en la constitución de memorias presentes en las obras, presentado como la recuperación y la visita de las directoras a los espacios del pasado crean significados.

Palabras clave: Documentario; Espacio; Directoras mujeres; Memoria.

Abstract: Observing the construction of two documentaries I work with the hypothesis that space is established as a possibility of construction, update and investigation of memories mobilized by women directors. In *Con mi corazón en Yambo*, María Fernanda Restrepo (2011, Ecuador, 139 min) e *108: Cuchillo de palo*, Renate Costa (2011, Paraguai, 95 min,) the female directors are present at the scene, investigating their families past and how are intertwined with their countries social and political lives. The similarities between the documentaries are the starting point of this work, but they end up having different memories works. Women's directing is also addressed from their relationship with feminist documentary and its political expressivity. Therefore, space is discussed beyond its physicality, in a non-essentialist and symbolic emphasis, as the creation and creator of sense through different temporalities. This paper proposes to investigate the role of space in the narrative and in the formation of memories worked on the movies. Trough the reviving and visits of the female directors to the places of the past creates meaning during filming.

Keywords: Documentary; Space; Women directors; Memory.

Introdução

Tratar a memória de um ente querido pode, por muitas vezes, resvalar na história político-social de um país. Esse movimento do âmbito micro ao macro é realizado nos dois documentários latino-americanos analisados neste artigo: *Con mi corazón en Yambo* de María Fernanda Restrepo (2011, Ecuador, 139 min) e *108: Cuchillo de palo* de Renate Costa (2011, Paraguai, 95 min,). Ambos os filmes não compartilham apenas seu ano de lançamento, como também a empreitada de um familiar que investiga a trajetória de pessoas que morreram e/ou desapareceram.

O crime e a investigação sobre o desaparecimento dos irmãos – Santiago e Andrés (Nene) Restrepo, de 17 e 14 anos, respectivamente – da diretora María Fernanda, em *Con mi corazón en Yambo*, é retomado pelos registros familiares, recordações compartilhadas e visitas aos locais do passado-presente da perda. Ocorrido em 1988, o suposto acidente dos irmãos é de extrema dubiedade e questionado pela família na obra. As investigações duraram por anos e os familiares reivindicaram por justiça, questionando a omissão do governo e sua polícia. Por fim, descobriu-se que o estado equatoriano sequestrou e matou os irmãos, possivelmente devido à sua origem colombiana. O pai dos garotos, Pedro Restrepo, até o momento de realização da obra, manifestava semanalmente na Plaza Mayor, em Quito, onde se situa o edifício presidencial do Equador, em um movimento de resistência e advogando pela memória do crime, dado que os corpos dos irmãos não foram encontrados.



Por sua vez, em *108: Cuchillo de palo*, a sobrinha Renate Costa adentra e retoma a história de seu tio, encontrado morto em casa, através de toda a sua vida oculta nos anos de repressão ditatorial de Stroessner, no Paraguai. O tio, Rodolfo Costa, como o conhecia a diretora, também se denominava Hector Torres e por esse segundo nome compôs uma lista de homens homossexuais acusados do crime de sequestro contra um menino em 1982¹. O Caso Palmieri, como ficou conhecido pelo sobrenome do menino, foi uma estratégia para desviar atenção dos filhos de políticos envolvidos. Ao fim, essa lista se difundiu de modo a excluir os homossexuais da sociedade, que viviam sob grande medo, conservadorismo e controle proveniente do aparato de governo².

Para abordar o ente familiar que já não está mais, somam-se as inscrições das diretoras: voz na narração, presença do corpo em tela, investigação no local do ocorrido e o compartilhamento com aqueles familiares, que ainda estão vivos, e que, muitas vezes, têm outras e mais memórias com os que se foram. Desse mosaico de elementos, são reconstruídos personagens: irmãos e tios. Os mortos assinalam a crueldade e ações de ataque dos governos às minorias, situadas em oposição ao totalitarismo e repressão, como: estrangeiros e homossexuais.

Dentre os elementos de inscrição de si, privilegio olhar para a forma como o espaço se desenvolve no filme, associado à questão de gênero. O que apresento como hipótese é a forma como o espaço possibilita a rememoração pessoal e política em debate. A questão a ser colocada, então, é de que forma a presença dos locais por onde passaram os irmãos em *Con mi corazón en Yambo* (cadeia, estrada, lago de Yambo, até mesmo, a casa onde viveram) dimensionam quem foram eles, o que lhes ocorreu e de que modo seguem presentes pelo trabalho de memória familiar. Em diferente medida, averiguo como a casa do tio em *108: Cuchillo de palo* oferece acesso a uma parte da vida paralela e oculta de Rodolfo. Ao registrar a esquina, que antes era uma casa, hoje lavanderia, representa-se a liberdade e possibilidade de ser verdadeiramente Hector. Assim como a filmagem em outros lugares que ele frequentava com amigos e conhecidos também possibilitam vislumbrar a dualidade de sua vida.

Desse modo, neste artigo apresento como o espaço, aliado às inscrições das realizadoras, tem papel fundamental em remontar histórias de um passado de destacado

¹ Como afirma Denise Tavares (2018) sobre a perseguição aos homossexuais pelo governo Stroessner: “Uma posição referendada pelo pai da diretora até hoje, revelando, portanto, a anuência de boa parte da população em relação às ações do aparato repressivo estruturado pelo ditador, reconhecidas como necessárias à permanência da ordem e da vida ‘de bem’” (2018, p. 432).

² Esta lista compõe ações do governo de Stroessner que visavam controlar a sociedade paraguaia. Como antecedente, uma lista com 108 nomes de homossexuais suspeitos, composta em 1959, devido o assassinato do locutor de rádio Bernardo Aranda. As listas eram distribuídas em órgãos públicos, escritórios, meios de comunicação, escolas e universidades, de modo a identificar e excluir a vivência dessas pessoas.



relevo social. O espaço (Massey, 2005) para além de sua fisicalidade, em suas potencialidades prática e afetiva, se abre em multiplicidade, produto e produtor das interrelações e interações nele desenvolvidas. O que ocasiona em uma co-constituição entre espaço e multiplicidade. O espaço, assim, antiessencialista, não é o mesmo no decorrer do tempo. Uma vez presente no filme, o espaço auxilia a atualização de memória (Seixas, 2002), não se restringindo ao evento, mas em uma reconstrução no momento da elaboração narrativa, que se altera em conjunto com o lapso temporal. Assim, o esforço de registro e intervenção do espaço possibilita iniciar um relato, um diálogo e uma reflexão sobre seu elemento ativo, não apenas como potência física, mas de criação e rememoração. Em todo caso, este processo não é dado espontaneamente, ele exige a presença de elementos – como aquelas pessoas que têm conhecimento do ocorrido, familiares e pessoas próximas – para que se inicie o trabalho memorialístico, do qual o filme é condutor. A presença das diretoras, mulheres que contam de si e dos outros, em ambas as obras, as colocam como guias da narrativa em uma reflexão pessoal e política.

As vivências das ditaduras no Cone Sul fomentaram uma produção cinematográfica que se relaciona, em diferentes pontos, com os documentários tratados nesse artigo. Fernando Seliprandy (2013, p. 7) chama esse fenômeno de “subgênero documental próprio ao continente, cuja denominação poderia ser ‘documentário de filhos (ou familiares) de ex-guerrilheiros (ou ex-militantes em geral)’”. Esta produção é acompanhada de características compartilhadas com os filmes abordados aqui, como: a presença do diretor na obra e/ou na faixa sonora guiando o filme, registros provenientes de arquivos domésticos (que inicialmente não detém uma qualidade cinematográfica), entrevistas com parentes e pessoas próximas etc. Recursos que, em conjunto, buscam investigar elementos de um passado histórico e político de pessoas que já não podem fazê-lo. E, em especial, é feito por familiares, a partir do afeto e de experiências compartilhadas. Aqui, não se trata de guerrilheiros, mas de pessoas afetadas, mortas, por conta das dinâmicas políticas opressivas de seus países.

O documentário em primeira pessoa, estudado por Pablo Piedras (2014), enfatiza a capacidade do cinema de oferecer uma plataforma de expressão para as diferentes identidades, expressões e subjetividades contemporâneas. O documentário já se estrutura de modo que o diretor ou diretora se colocam à frente do discurso, enquanto seu verificador e organizador. Assim, o autor já resalta vestígios do documentário em primeira pessoa na produção argentina dos anos 1980, com forte expressão e representação de si, relacionando-se à memória, identidade e território, proveniente de argentinos que viviam no exterior ou com retorno recente no país. Para o autor, ao estar fora de sua cultura, política e espaço de conhecimento, o *eu* se vê



impelido a tratar de aspectos de sua história pessoal (Piedras, 2014, p. 45-46). Como a diretora de *108: Cuchillo de palo*, que, na Espanha, realiza seu mestrado em cinema documental e acessa os meios para construir um relato sobre seu país de origem e seu passado político de perseguição.

Uma breve visada na produção brasileira possibilita destacar obras em que diretoras desenvolvem o mesmo processo de relatar ao outro, inscrevendo-se subjetivamente. No que se refere à história e à memória brasileira, com atenção ao período ditatorial, destaco: *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (Carol Benjamin, 2020, Brasil, 88 min), *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010, França-Brasil, 108 min) e *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013, Brasil, 107 min). Este mesmo movimento desponta na produção latino-americana, desde filmes iniciais como *Papá Iván* (María Inés Roque, 2004, México-Argentina, 55 min) e o reconhecido *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003, Argentina, 83 min). Além das obras chilenas, *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino Torrén, 2007, Chile, 65 min) e *O pacto de Adriana* (Lissete Orozco, 2017, Chile, 96 min). Estas últimas compartilham com as obras tratadas neste artigo de um estilo de investigação característico de muitos documentários latino-americanos, em que as diretoras seguem os rastros das vidas de seus parentes em busca de compreensão de um passado político nacional.

Denise Tavares (2018) desenvolve uma reflexão com as mesmas duas obras apresentadas aqui, com uma análise detalhada e sensível, além da contextualização política que originou os eventos narrados nos documentários. Pelo entrelaçamento da experiência privada em uma dinâmica pública, a pesquisadora compara as produções latino-americanas por suas aproximações e distanciamentos temáticos e políticos. Neste artigo, compartilho da preocupação política, mas decido investigar como o espaço (privado e público) possibilita, em sua presença nos documentários, construir sentido, em especial, de memória destas mulheres, em suas particularidades e relação com a tradição do documentário feminista. Com a visibilidade do *eu*, o que interessa é como este *eu* se desenvolverá, como faz uso do espaço e das suas conexões para possibilitar a sua estruturação e construção conjunta com a memória do outro que já não está.

Nesta construção baseada em outro(s) familiar(es), apenas é possível contar de si na medida do que se relata sobre o outro, o que a literatura já denomina de “autobiografia colaborativa próxima” (*proximate collaborative autobiography*) (Eakin, 1999, p. 176). Ou seja, quando a história de um *eu* é contada por pessoas próximas a este, acaba-se por criar também uma autobiografia de quem conta, que contém *outro* e *eu*. Dessa forma, ao relatar sobre alguém a partir do próprio ponto de vista, é possível abrir um caminho para si. Por sua vez, no caso do cinema, esta relação pessoal entre



familiares se estabelece em um plano público, o do filme, que enseja retomar elementos do debate sociopolítico.

Construção de gênero e memória

Colocar-se enquanto relato já é uma forma de articulação política, pois viabiliza a construção de uma narração, mediada e embebida em um contexto. O distanciamento entre o ser e o que é relatado é a abertura política inicial da escrita de si, vislumbrando as formas de inscrição íntimas que chegam à esfera pública e o modo como o fazem, seus efeitos e reverberações. Outrossim, a obra realizada por mulheres, conscientes de sua vivência em sociedade é um exercício político, ao refletir em conjunto com a máxima “o pessoal é político”, assume-se a história pessoal em sua dimensão ampla. Como sintetiza Mayer (2011, p. 18, tradução nossa), as obras feministas contemplam: “as complexas e múltiplas relações entre o pessoal (o corpo, a domesticidade, a intimidade, a memória) e o político (as nações-estado, o espaço público, os meios e a história)”³.

A ideia de articular a presença das diretoras, neste artigo, não parte de um rótulo das obras como feministas, mas sim de uma necessidade de reflexão de sua presença em tela e da ampliação do entendimento do que se trata de cinema feminista, em consonância com uma compreensão de feminismo que contempla

linguagens que não se restringem aos movimentos organizados que se autodenominam feministas, mas que se referem a práticas sociais, culturais, políticas e linguísticas, que atuam no sentido libertar as mulheres de uma cultura misógina e da imposição de um modo de ser ditado pela lógica masculina nos marcos da heterossexualidade compulsória (Rago, 2013, p. 28).

Esta abertura para um debate feminista com uma produção cinematográfica não específica faz alusão à um elemento da obra de Annette Kuhn (1994), ao trabalhar com obras que inicialmente não seriam relevantes à uma política cultural feminista e que não detinham intenção feminista, mas que poderiam ser compreendidas como tal. No caso

³ No original: “las complejas y múltiples relaciones entre lo personal (el cuerpo, la domesticidad, la intimidad, la memoria) y lo político (las naciones estado, el espacio público, los medios y la historia)”.



deste artigo, elegemos analisar a partir deste ponto de vista. Desse modo, objetivo criar uma leitura que abra caminhos para compreensão de relações narrativas documentais com o campo sociopolítico.

Em suma, estas obras não se autodenominam feministas, nem detém o objetivo de reflexão específica neste sentido. Não obstante, a produção abundante de documentários de realizadoras mulheres impele a pensar os discursos que elas produzem, além das recorrências temáticas e estilísticas. Compreendendo, assim, os meios como se fazem presentes nas construções dos discursos culturais e políticos dos nossos tempos. A produção destas mulheres, em seu fazer e como são situadas em sociedade, detém agência política. Ademais, senão fossem essas obras, talvez estas histórias não seriam contadas. Ao menos, não da forma como o são.

A voz feminina que organiza a narrativa, referente às diretoras das obras, se opõe ao discurso tradicional do documentário clássico e ao posicionamento político vigentes nos países em que se passam. Stella Bruzzi (2006), ao tratar da voz no documentário clássico, acena para a compreensão equivocada imbuída na voz de mulheres, como referência à expressão dos seus pensamentos internos e subjetividades, em oposição a dos homens. Desse modo, estas vozes indicam, segundo Bruzzi, a fragilidade do documentário em seu processo de representação da realidade, pois destacam como a voz “de deus”, “não é a voz da universalidade, mas da especificidade, e sinalizam a impossibilidade e a falta que a voz-over masculina única frequentemente mascara” (Bruzzi, 2006, p. 66, tradução nossa)⁴.

Frente à falta de controle e onisciência, não assumida diretamente em documentários clássicos, a voz de mulheres se erige enquanto alternativa, por ser uma “ferramenta para expor a crença, insustentável, do documentário em sua capacidade de comunicar ‘verdades gerais’ de modo fiel e sem problemas”⁵ (Bruzzi, 2006, p. 66, tradução nossa). Enfim, o documentário com narração feminina se estabelece como uma construção, de antemão, questionadora em gênese, por trazer luz para a impossibilidade de imparcialidade ou inexistência de subjetividade, em qualquer que seja o discurso documental.

Nesta arena de expressão, o desejo de contar de si pode encontrar na voz de mulheres uma forma de construção expressiva associada ao testemunho, que ao mesmo tempo que elabora a narrativa de si, associa-se à construção documental. O testemunho, assim, se torna parte da história oral que se elabora sobre as respectivas

⁴ No original: “It is not the voice of universality but of specificity, and signals the impossibility and the lack that the single male voice-over frequently masks”.

⁵ No original: “A female commentary is thus an overt tool for exposing the untenability of documentary’s belief in its capacity for imparting ‘generalised truths’ faithfully and unproblematically” (BRUZZI, 2006, p. 66).



histórias nacionais. Como destaca Sarlo (2007, p. 19), há pelo testemunho uma confiança na primeira pessoa “que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada”. O que também preocupa a autora, levando em consideração o excesso de confiança dado a estes testemunhos, o que acarreta uma crença acrítica, podendo ser instrumentalizados, manipulados ou usados por interesses unilaterais.

Os testemunhos nos documentários são montados para que o passado (político) se reconstrua, para que se entenda como os irmãos de María Fernanda foram abordados, atacados e mortos pelo governo equatoriano, além de toda uma trama para que esse crime não fosse descoberto. O governo vigente fez com que todos os envolvidos na morte dos irmãos se aproximassem do caso como investigadores e, alguns, até mesmo se acercaram da família, como forma de conter qualquer divulgação do ocorrido. Como o fez a subtenente Doris Morán e sua mãe, desde o sequestro ficaram próximas à família, assegurando que os meninos estavam vivos e bem. Assim, durante o período de um ano, a família fez silêncio sobre o caso, até que os pais o expuseram em um programa de televisão nacional. Desse modo, a confiança no testemunho dos pais desencadeou o debate público sobre o assunto.

Por sua vez, o tio de Renate Costa encontrou modos alternativos de viver e se expressar, mas em constante vigília, seja perante o governo e, até mesmo, com a família. Em uma vida dupla narrada pela sobrinha, a lembrança que ela tem é a do homem calado e presente, mas não integrado efetivamente na vida familiar. Não obstante, os relatos dos amigos do tio, para além do ambiente familiar, o recordam sob outras perspectivas. Desse modo, a investigação de Renate media e cria uma compreensão melhor sobre o tio.

A inscrição das diretoras é feita a partir do que investigam e recordam sobre seus familiares. Assim, o olhar duplo que mira para fora e para dentro de si, emula a própria lente da câmera, como destaca Michael Renov, autor referência na relação entre documentário e subjetividade:

[...] eu privilegio uma prática escrita que combina o impulso documental – um olhar em direção ao mundo – com um reflexo de auto interrogação igualmente contundente. Este foco duplo ou recíproco afeta incessantemente, mesmo, obsessivamente a exploração da subjetividade que situa a si mesmo dentro da matriz que é irredutivelmente material e de



necessidade histórica (Renov, 2004, p. 105, tradução nossa)⁶.

Nesta arena, a construção situada destaca um ponto de vista, uma perspectiva em particular, dentre outras, que em diferentes graus, modos e artifícios, se relaciona com os eventos sociopolíticos de seus países. *Yambo* guia-se pela memória familiar de um crime político e seu esforço por justiça. *Cuchillo* desbrava um passado recente de preconceito, que paulatinamente, vem sendo questionado pela população paraguaia. Os enfoques escolhidos pelas realizadoras devem-se a um evidente envolvimento pessoal e afetivo com o assunto, o que acaba por inscrevê-las. Todavia, este movimento não é uma novidade no campo do cinema, tendo o documentário oferecido suporte às ações políticas (Renov, 2004), refletindo em conjunto com o debate público desde os anos 1970, ao menos nos Estados Unidos.

A reflexão com o documentário feminista, por sua vez, possibilita destacar as histórias de mulheres, além de objetivar “mudar as circunstâncias de opressão que silenciaram essas histórias e as circunstâncias que fizeram com que muitas de essas histórias fossem traumáticas” (Mayer, 2011, p. 18)⁷. Outrossim, o esforço feminista também caminha no sentido de expressão de mulheres e as questões íntimas e privadas que as concernem, em um esforço que objetiva refletir-se publicamente para ocasionar mudanças. Neste caso, a transformação está na forma como eventos dos passados políticos de seus países são tratados, apresentá-los e debatê-los possibilita retirá-los do silenciamento.

É importante ressaltar como mulheres, enquanto porta-vozes do processo de rememoração detém, historicamente, primazia dos espaços privados, dessa forma, fotografias, peças de roupas, bugigangas, objetos em geral, que incitam o exercício de memórias das mulheres nestas obras, se opõem ao acúmulo de obras de arte e objetos de coleção dos homens (Perrot, 1989). Em suma, o que seria descartado, não relevante na construção de um relato, ganha nuances maiores em uma construção que coloca o gênero como elemento de sua construção.

Nesta elaboração de memória nos documentários, por sua vez, a oralidade detém função central, em especial na abordagem que leva em consideração a realização

⁶ No original: “[...] I privilege a writing practice that couples a documentary impulse – an outward gaze upon the world – with an equally forceful reflex of self interrogation. This double or reciprocal focus effects an unceasing, even obsessive, exploration of subjectivity that situates itself within a matrix that is irreducibly material and of necessity historical”.

⁷ No original: “cambiar las circunstancias de la opresión que habían silenciado esas historias y las circunstancias que habían hecho que tantas de esas historias fueran traumáticas”.



por mulheres. Os testemunhos destacados, as entrevistas e conversas empreendidas com conhecidos e familiares, são todos organizados e mediados pela voz das diretoras. A oralidade ganha destaque ao pensar como, historicamente, a história oral possibilitou às mulheres um caminho de expressão (Perrot, 1989), frente à uma história oficial que relegou o protagonismo feminino. Deste modo, as mulheres recorreram à oralidade como modo de manutenção e expressão de seu legado. Esse movimento, associado ao feminismo, segundo Perrot (1989), permite criar bases para uma história das mulheres, fomentando o desejo de falar de si, transformando efetivamente as mulheres em agentes de e da história.

Estes documentários são importantes ao feminismo na medida que representam uma construção efetiva de filmografia de diretoras mulheres sobre as condições políticas, pessoais e históricas de seus países. Estas mulheres mobilizam temas, recursos e estratégias discursivas que permeiam o público e privado, como realizado pelo documentário feminista, mesmo que a função não seja de libertar mulheres da cultura misógina, o resultado não deixa de resvalar no rompimento da lógica masculina através de uma inscrição de si, como declarou Elizabeth Rago (2013), anteriormente.

As diretoras trabalham sobre o passado a partir dos rastros, além da visita ao espaço. Os rastros compreendidos como um paradoxo de “presença de uma ausência e ausência de uma presença” (Gagnebin, 2012, p. 27) se perpetua em sua incerteza de desaparecimento ou permanência. *Yambo* faz uso de testemunhos, recortes de meios de comunicação e gravações que registraram o ocorrido, realizadas pela tia da diretora, também fotografias, algumas peças de roupas dos irmãos. *Cuchillo*, por outro lado, trabalha com menos resquícios, com certo vazio, que faz com que testemunhos sobre o relatado sejam a base do liame narrativo. Nenhum destes elementos, senão forem mantidos ou organizados, se mantém.

A memória, com qualquer que sejam seus materiais de reflexão, se constitui no presente. Assim, este exercício de memória se articula com o tempo, porque os relicários auxiliam na rememoração de momentos anteriores, reconstruídos por e em uma outra dimensão espaço-temporal. Desse modo, o exercício de memória é uma atualização (Seixas, 2002, p. 45-46), organizada na ação atual. Ademais,

[...] toda memória se transforma à medida que se atualiza e, ao fazê-lo, enriquece e desenvolve a percepção atual que, por sua vez, atrai um número crescente de lembranças complementares, podemos avaliar a elasticidade e a tensão constitutivas desses campos ou espaços de memória.

Os pequenos objetos, não tão pequenos em sentido, representam os rastros constituintes da atualização. Pelas pequenas caixas, repletas de fotografias e baús com objetos, a memória ganha dimensão material e força, configurando espaços de memórias. Quando não restam vestígios, como no armário vazio do tio Rodolfo ou nos poucos objetos dos irmãos Restrepo, o relato oral tem uma arena aberta e contundente para criação, se torna meio crucial para narrativa.

Outrossim, mesmo com a presença de documentação oficial sobre os processos demarcados em ambas as obras, o tratamento dado a esses documentos é definido pelas perspectivas da irmã e da sobrinha. A construção de sentido do material disponível é feita pelas diretoras em tela, através das escolhas narrativas e ordenação dos fatos, o que resulta em um privilégio aos testemunhos de familiares como ponto inicial, antes de acessarem referida documentação. A posterior investigação possibilita confirmar, refutar e revelar novas informações, dando continuidade ao relato.

O exercício atual de memória serve como arena de debate, de tensionamento entre memórias e versões, uma arena de disputa de forças. Este campo traz à tona o conceito de “lugares de memória” de Pierre Nora (2012), que se refere a eventos, monumentos, instituições e símbolos coletivos. Os “lugares de memória” alicerçam e congregam as memórias e são espaços construídos historicamente e que demonstram o desejo de manter a memória organizada e ativa. Em um exercício reflexivo, compreendo documentários como uma forma de “lugar de memória”, dado que a exigência do Nora (2012) é que os “lugares” devem constituir-se entre símbolo e funcionalidade da memória. Em outras palavras, a obra documental é representativa e ativa na elaboração e manutenção da memória, na medida em que interroga o relato realizado, em que significa e informa, cria e mantém a memória.

Há de se destacar, todavia, que não é possível que um filme seja uma memória aberta, a ser retomada e retrabalhada, como exige-se de um “lugar de memória”. Para que seja exibido, um filme deve ser finalizado. Assim, levando em consideração as especificidades do meio, é possível associar a forma como a memória está presente, “se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (Nora, 2012, p. 9) e possibilita a reflexão durante o processo de produção documental. Dessa forma, a elaboração de um filme e a forma como ocorre, o condicionarão como um “lugar de memória”. A presença da memória nestes “lugares”, por sua vez, abre-se para uma luta de representação e legitimidade, em que se relacionam com a história apenas na medida em que retomam e reformulam. Em outras palavras, o documentário em que é possível relaciona-se com a história, de modo aberto e em negociação justa com seus materiais, se constitui um “lugar de memória”.



Espaço: gênero, política, afeto e fisicalidade

E, então, como se articula o espaço? No vasculhar por informações cotidianas, o espaço, que engendra e se cria através das relações que ali ocorrem, se torna um local de acúmulo de informação. No espaço se mantém os resquícios, rastros e o espaço os modifica e é também construído por eles. O espaço, enquanto uma instância além de sua qualidade física (Massey, 2005), ligado às emoções, sentimentos, sensações e à historicidade, auxilia na retomada dos eventos. As diretoras não vão ao espaço em busca das mesmas respostas, elas vão até lá na procura das diversas informações, sensações, memórias que este pode oferecer. Por sua vez, o espaço tampouco é indiferente a essa procura, ele é generificado, afetado e afeta como tal, ou seja, a compreensão do espaço é dada, também, através de como elas se relacionam com o local, seja pela acolhida ou aridez. Quando Renate encontra os amigos de seu tio, em um evento de Misses, é abraçada e bem recebida. Diferente de como María Fernanda se posiciona e conversa com os responsáveis pela morte de seus irmãos.

Na chave da co-constituição do espaço e sua resultante multiplicidade, destaco a visita das diretoras aos espaços que no passado tiveram (e ainda tem) relevância em suas histórias, o que torna possível identificar as formas como cada uma delas lida com a memória. Ao tomar a casa e o lago Yambo como comparação, identifica-se que *108: Cuchillo de Palo* aceita a passagem do tempo com maior facilidade, compreendendo que ali não é mais o mesmo local, como já preconiza Massey (2005). Na casa de esquina, atual lavanderia, tio Hector conviveu com amigos, valeu-se de sua intimidade perto da família e constituiu seu lar. Ao mostrar uma outra função do espaço sem deixar de retomá-lo como a casa do tio, o filme deixa mais evidente a passagem do tempo e sua inevitabilidade, mas não torna menos importante o espaço ou a história tratada.

Por outro lado, *Con mi corazón en Yambo* apresenta a casa familiar como a possibilidade de manutenção dos objetos que fazem referência aos irmãos. No título do documentário, em que destacam o lago de Yambo, é realçada a postura familiar rememorativa sobre os eventos, a esperança permanente afincada ao evento passado. Nesta arena, a segunda tentativa de busca⁸ pelos corpos de Santi e Nene no lago, acompanhada pela família, é frustrada. No entanto, a busca presente no filme evidencia ainda mais o espaço, Yambo, como símbolo da esperança de encontrá-los. Isso também reflete a contínua luta política por justiça, a qual não se esgota e que se entrelaça à

⁸ Na primeira busca a família não foi autorizada a participar, além de ser informado que os sedimentos da bacia não permitiam ter visibilidade, o que depois foi comprovado, em laudo, ser uma informação falsa.



determinação e ao projeto familiar de manter viva a memória sobre o caso. Em tela, as imagens da busca são acompanhadas pela voz em *off* com recordações e reflexões da diretora, explorando seus sentimentos e vislumbrando um momento em que tenham mais respostas sobre o passado.

Assim, ocorre um movimento em que “o passado que ‘retorna’ de alguma forma não passou, continua ativo e atual, e, portanto, muito mais do que reencontrado, ele é retomado, recriado, *reatualizado*” (Seixas, 2002, p. 57). As diretoras representam uma geração, a posterior, que fala por seus pais, ou os auxiliam a elaborar o que viveram. Em um esforço correlato aos documentários feministas, em que o *eu* não representa apenas a experiência particular, mas do coletivo (familiar, nacional, geracional), que leva a obra uma dimensão compartilhada. Sophie Mayer (2011, p. 29) diz:

Este eu é, com frequência, contingente e coletivo, inclusive em suas versões mais confessionais. Trata-se de um eu que pretende compartilhar e ser compartilhado, ressoar, ser ilimitado, tanto como os documentos buscam através de uma ênfase no som, ao retirar o véu de nossos olhos⁹.

Desta forma, o discurso de Renate representa uma geração de paraguaios que deseja olhar para o passado, o que é destacado em *Cuchillo de palo*, um dos primeiros filmes que trata do período de ditadura paraguaia e relaciona com o tratamento dado a homossexualidade no país¹⁰. Por outro lado, o olhar e voz de María Fernanda centram-se em sua missão familiar, no projeto de salvaguarda da memória dos irmãos, que resvala em problemas políticos do país. Desse modo, as obras se acercam ao que Michael Renov (2004, p. 117) chama de “plurivocidade do eu-no-discurso”, quando o *eu* se expressa em primeira pessoa, mas sua narrativa é afetada e afeta uma diversidade de sujeitos.

O espaço, enfim, se estabelece como potência de investigação das memórias contadas e reorganizadas em tela. Ademais, também possibilita a retomada de eventos, oferecendo um elemento visual-espacial do local dos acontecimentos, além de sua capacidade afetiva e emocional através de diversas temporalidades que coexistem e/ou

⁹ No original: “este yo es a menudo contingente y colectivo, incluso en la más confesional de sus versiones. Se trata de un yo que pretende compartir y ser compartido, resonar, ser ilimitado, tanto como los documentales buscan, a través de un énfasis en el sonido, retirar el velo de nuestros ojos”.

¹⁰ No que se refere à produção sobre a ditadura e memória no Paraguai, sobressai-se a filmografia de Paz Encina. A diretora detém grande reconhecimento por seu primeiro longa-metragem de 2006, *Hamaca Paraguaya*. Em especial, destaco seu documentário de 2016, *Ejercicios de memoria*, em que reflete sobre seu país através das memórias dos filhos do maior oponente de ditador Stroessner, Agustín Goiburú, desaparecido em 1979.



coexistiram nesse mesmo local. Essa multiplicidade e paralelismo de histórias, memórias e eventos, se organizam de modo a criar as recordações e o espaço ele mesmo.

Con mi corazón en Yambo: memória circular, o espaço que detém as informações

Con mi corazón en Yambo, em uma de suas primeiras cenas, registra em câmera o adentrar à casa dos Restrepo, apresentando o espaço familiar, mas que se tornou, no decorrer dos anos, também na possibilidade de manter, concentrado, os arquivos, fotografias e objetos que nutrem um laço com a breve vida dos irmãos. Este ambiente se torna *locus* privilegiado para realização dos depoimentos do pai e da tia da diretora. Ao mesmo tempo, o registro da casa retorna aos quartos dos irmãos, mostra o canto onde a mãe fez seu luto e acena para uma materialização da retomada do passado. A casa familiar se constitui como um espaço de recordação, um espaço de memória. Ao passo que a grande casa é percorrida pela câmera, o documentário apresenta como vivia a família, como viveram após o evento, como lutaram e lutam até os dias atuais, pela memória. A imagem que indica os espaços familiares é acompanhada pela voz testemunhal do pai que relembra a rotina doméstica até o desaparecimento.

A casa, para Gaston Bachelard (1978), é o local que centraliza e permite a integração do ser. Sem ela, seria impossível criar uma continuidade perante o fluxo da vida. O homem estaria disperso, sem um referencial. A casa, assim, armazena as lembranças, permitindo o retorno a elas no decorrer da vida. Pedro Restrepo, pai dos meninos, corrobora nessa visão ao dizer que a casa está “cheia deles”¹¹, ali se armazenam e organizam as informações pertencentes a eles, as colocam em destaque. De certa maneira, a casa representa esse acúmulo, o culto ao passado, que faz vezes de um depósito (organizado, mediado) das informações sobre os irmãos, sem uma renovação, a não ser adições dentro do objetivo de manter o questionamento sobre a morte e a lembrança de suas vidas.

O filme complementa o esforço de memória, que é muito forte no discurso público do pai, visto em entrevistas *online* e em programas de televisão. A história deste crime é permeada pelo preconceito contra colombianos e como estes, no Equador, são

¹¹ Em entrevista, publicada em janeiro de 2022 e realizada por Karol E. Noroña (2022), a jornalista descreve a casa com alguns adjetivos, como “memória”, “luta”, “resistência”, e chega a defini-la como um “altar gigante” para Santi e Nene. Neste relato, Pedro Restrepo continua retomando a história de sua vida e de seus filhos e questiona as autoridades por respostas.

associados ao tráfico e/ou como sinônimo de narcotraficantes. O filme cita isso brevemente, o que denota a escolha de focar na história dos irmãos e nos esforços familiares por justiça, e não em um debate aprofundado da relação e dos efeitos sócio-políticos dessa história no país.



Figura 1: Casa de família – recordações de família.

Fonte: Captura do filme *Con mi corazón en Yambo* (2011).

A escolha de iniciar o filme pela casa já indica a postura de manutenção da memória e demonstra, ainda, os efeitos desse evento na vida familiar. Em um gesto que sugere, e como declara Tavares (2018, p. 431), é “um caso único para a família, mas não um caso único do país”. Contudo, a partir do relato do pai, pondera-se com maior gravidade sobre o evento individual. Desse modo, mesmo com objetivo de oferecer um contexto e crítica à situação política e ao tratamento da violência de Estado, o filme oferece maior ênfase ao périplo familiar. A diretora constrói o filme, não afincada em uma cronologia, mas em elementos, espaços e eventos que possibilitam a reconstrução do caso, em uma tentativa de retomar, apresentar e manter em destaque as vidas dos irmãos e o absurdo da impunidade. Por este motivo, a ida aos arquivos (televisivo, judicial, familiar) toma lugar, ao mesmo tempo em que faz uso desses materiais para



construção da narrativa. Entretanto, os utiliza de modo a corroborar o que já é de conhecimento doméstico, como forma de ilustrar e fomentar a luta de anos.

Os espaços onde se centram o crime ganham outros significados, após o ocorrido: a visita do pai à cadeia para onde foram levados e torturados Santi e Nene, *Centro de Detención Provisional* – CDP; e a ida de pai e filha à estrada onde foram interceptados os irmãos. Dessa forma, a estrada, pela qual eles passavam diariamente no caminho para casa, é afetada ao somar-se uma outra camada temporal coexistente com a anterior, que indica o desaparecimento. Refletir sobre o espaço com Massey (2005), pela ideia apresentada de múltiplas temporalidades, potencializa o visionamento da obra. Ao passo que pai e filha caminham na estrada, agora abandonada, os eventos anteriores, mesmo com o passar do tempo, ainda estão ali, seus rastros e resquícios, que são então reforçados pela apresentação de arquivos e fotografias que dão visibilidade ao que é lembrado por eles.

A visita do pai à cadeia é acompanhada da diretora segurando a câmera enquanto ele imagina as violências que seus filhos ali viveram. Assim, o documentário verifica o local onde ficaram detidos, ao mesmo tempo que também se soma à realidade dos homens que ali vivem durante a gravação. A relação não-dita, a comparação entre a casa familiar e a realidade da prisão, impele o pai a refletir sobre como foram tratados, enquanto observa a cadeia. Assim, as distintas temporalidades coexistentes em um mesmo espaço, se evidenciam e criam um sentido não imediato, mas que se desenvolve em camadas no filme.



Figura 2: CDP – Pedro observa os detentos.

Fonte: Captura do filme *Con mi corazón en Yambo* (2011).

Perante as diferentes versões e mentiras contadas pela polícia e pelo governo para acobertar sua responsabilidade com o caso Restrepo, o filme recorda os diferentes eventos e o faz pelos espaços. O documentário se inicia pelas pessoas envolvidas e a casa da família, o que oferece ancoragem para a narrativa e segue seu curso narrativo dos espaços do ocorrido em direção aos espaços de recordação. Deste último, destaco dois em especial: o lago de Yambo e a Plaza Mayor. Nestes lugares se situariam o corpo dos irmãos e a luta por visibilidade sobre o caso, respectivamente.

Yambo, o lago que a família visita em tela e aonde o pai retornou diversas vezes, representa a esperança de encontro dos corpos. María Fernanda afirma que ali se tornou o coração de Santi e Nene, representa-os, como indica o título. No filme são mostradas as imagens das buscas (mesmo que inconclusivas) que representam o movimento constante por esclarecimento dos crimes realizados. Esta bacia permite referenciá-los fisicamente, centralizar naquele espaço, nas águas, algum rastro do que lhes foi roubado. Na medida em que não se retorna ao mesmo espaço duas vezes (Massey, 2005), este se altera, afeta-se pelo vivido, nele há esperança de mudança e de uma nova resposta. A presença das imagens de busca no filme são também momento de reflexão da diretora sobre o passado e vida dos irmãos, mas que não avança para um

questionamento efetivo de toda uma situação nacional de insegurança e violência institucionalizada pelo governo.

O lago de Yambo impele à reflexão do filósofo Bachelard (1989, p. 7) sobre a natureza simbólica da água, considerando-a um “elemento transitório”, em movimento, que corre e flui – o que não se vê na obra, dado os resultados das buscas na bacia e a postura circular da rememoração realizada. Talvez, possa-se pensar que por serem águas de um lago, não possibilitam um fluxo contínuo ou mudança, visto que não tem acesso à água do mar ou um movimento constante. Assim, como as buscas dos corpos não obtêm novas descobertas, o trabalho de memória documental vasculha por novas informações, mas sempre com destaque e valorização ao passado, ao que se perdeu, pelo que a família passou e sua batalha política por respostas e justiça.

Por fim, a relação com o espaço nessa obra é coroada pela Plaza Mayor, onde a família começou a se manifestar, em frente ao palácio de governo presidencial. Esse movimento, inspirado pelo movimento argentino das Avós da Praça de Maio e sugerido pela tia, angariou pessoas no decorrer dos anos, se tornando expressivo e um símbolo de luta nacional. Nos dias atuais à produção da obra, Pedro ainda está presente semanalmente na praça com suas bandeiras, o que frisa, novamente, sua atuação de luta e vigília pela memória de seus filhos.



Figura 3: Plaza Mayor – Pedro Restrepo semanalmente manifestando.

Fonte: Captura do filme *Con mi corazón em Yambo* (2011).



Neste caso, ao falar de atualização, acerca-se a um movimento que atualiza por repetição, por insistência e ênfase. Através da retomada da história, questionando e exigindo respostas dos culpados e, assim como a presença na praça, viabilizam a produção de uma memória, um símbolo nacional do absurdo, que faz seu trabalho político de memória como contraexemplo. Recordo, assim, o mote do filme e de *María Fernanda*, a missão da família: “Decidi não esquecer”. Pela escolha consciente, o trabalho de memória se repete, continuamente, para que nada se perca, os resquícios de esperança são alimento na busca por respostas.

108: *Cuchillo de palo*: a casa de esquina, um espaço entre Rodolfo e Hector

O trabalho de memória desta obra se inicia, desde sua primeira sequência, pela água. A água mobiliza a construção de sentido do filme, ao passo que Renate reflete em *off* perante a imagem do rio de Asunción. A diretora descreve como a cidade segue de costas para o movimento das águas, se constrói sem observar seu movimento residual e permanente, do passado para o presente. De modo também fluido, o documentário utiliza uma estratégia narrativa que não relata detalhadamente os eventos, mas se esforça para demonstrar os efeitos do estado ditatorial no país até os dias atuais da realização. Isto se deixa a ver pelos costumes arraigados: evitar o uso do número 108 em casas e edifícios do governo, medo de falar, de ser reconhecido, medo da perseguição vigente, há não muito tempo, no Paraguai.

A reconstituição da história de seu tio no documentário é situada entre dois mundos: o da família que ele nunca abandonou e o de sua expressão artística e afetiva, com amigos e amantes, que lutou para manter, mesmo sob o grande perigo à sua vida e integridade. Em alusão à reflexão empreendida sobre a vida de seu tio, Renate afirma que vai muito ao rio, procura ver o que, normalmente, não se vê. O filme, então, acompanha a viagem da diretora pelas águas e esta primeira cena oferece os indícios de seu exercício fílmico, como sintetiza Denise Tavares (2018, p. 424)

[...] em sintonia às plácidas águas é possível antecipar uma trajetória de descobertas que vão pacificar a vida. Mas, ao mesmo tempo, sob elas é também provável que o limbo e as sujeiras acumuladas pelas ações do homem durante anos continuem ocultas por esta ilusão de serenidade que as mesmas águas induzem. Esta sensação de ambiguidade dá



ao filme um ritmo de tateio, de passos miúdos, pois, a qualquer momento, o processo de investigação pode ser interrompido.

Pela incerteza do que escondem as águas do rio Paraguai, naquelas que testemunharam os eventos sob a ditadura de Stroessner, se movimentaram, fluíram, mas retornam e seguem enquanto presença e atualização de memória. Sob as plácidas águas, por debaixo de sua calma, o que se esconde, o que não dizem, não contam? A diretora busca descobrir, investigar, guiar-se em direção ao não dito. A água, assim, permite a reflexão, a fabulação, o movimento, a atualização do que foi e deve ser lembrado. Há que adentrar, como faz Renate e Pedro ao irem pescar – justo quando ela pondera sobre como contar sobre as torturas sofridas pelo tio – no rio. Em especial, levando em consideração como:

Não posso sentar perto de um riacho sem cair num devaneio profundo, sem rever a minha ventura... Não é preciso que seja o riacho da nossa casa, a água da nossa casa. A água anônima sabe todos os segredos. A mesma lembrança sai de todas as fontes (Bachelard, 1989, p. 9).

No contato com a água, não se sai impune¹², não é possível não se molhar, não se afetar. As lembranças, aquilo que ela contém, nos chegam. Por não ser a mesma, no movimento se atualiza e, assim, nos leva em sua fluidez no processo de memória. Este espaço possibilita compreender, pelo seu contínuo movimento, da coexistência de diferentes temporalidades, os eventos nefastos do passado e o desejo de memória do presente se mesclam e possibilitam a reflexão criativa do filme.

¹² Em alusão à reflexão de Comolli (2008, p. 86): “Não se filma impunemente - menos ainda o corpo do outro, sua palavra, sua presença”.

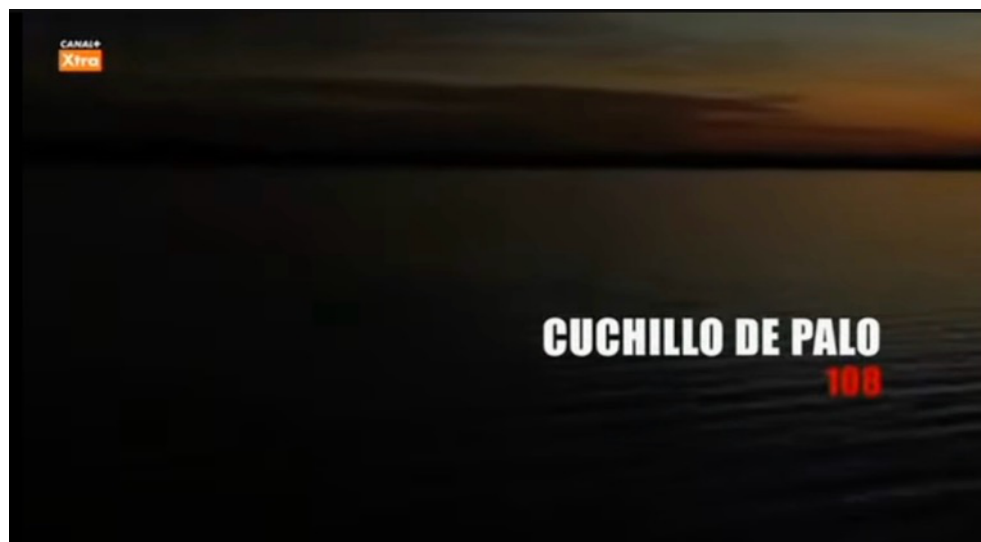


Figura 4: Rio Paraguai – sedimentos do passado.

Fonte: Captura do filme *108: Cuchillo de Palo* (2011).

No fluxo espaço-temporal das águas no filme, pela autobiografia compartilhada da diretora e tio, caminha-se na instabilidade também fundante da subjetividade para Michael Renov (2004), em um “fluxo, deriva, revisão contínua – ao invés da coerência”¹³. Na impossibilidade de compreensão total do familiar falecido, resta a busca pelos resquícios, aqueles que o conheceram. Desse modo, a produção de Renate representa uma geração que, passada a ditadura, deseja falar, acessar os eventos, questioná-los, apesar do medo e da recusa de seus familiares e da geração anterior.

Por sua vez, o receio e a indisposição de olhar ao passado são resquícios da impossibilidade de fazê-lo, da inexistência de um trabalho de memória efetivo do governo que objetive seguir sem esquecimento. Ao passo que a diretora investiga e compartilha de sua experiência, *108: Cuchillo de palo* parte da história individual, contribui à memória familiar, contudo sem deixar de lado a nacional. De modo paralelo, o cinema feminista também expressa o que vibra por ser dito:

O prazer do documentário feminista que expressa seus desejos “na sua casa” é palpável e advém de muitas fontes: da possibilidade mesma de poder falar depois de anos de silêncio, embora suponha falar de coisas terríveis; de falar

¹³ No original: “– flux, drift, perpetual revision – rather than coherence”.



como uma mulher para as mulheres (e aos homens que se simpatizam com as mulheres) e ser escutada; de falar de ideias utópicas; de falar da possibilidade de um eu completo (não estável ou unitário, mas complexo e múltiplo); de expressar esse eu através das oportunidades que oferece a tecnologia cinematográfica; dos jogos táteis e fenomenológicos da experiência audiovisual; e de falar como parte de uma comunidade que sempre está aberta ao diálogo (Mayer, 2011, p. 41)¹⁴.

Mesmo que o filme seja a arena de realização da expressão daquele que fala e é escutado, com diálogo aberto, ele pode encontrar empecilhos. Em *Cuchillo* este limite se encontra no pai, Pedro, representante da geração anterior, enraizado em costumes e ideias pré-concebidas, ele tende a não acolher as reflexões da filha. Todavia, segue contribuindo ao filme e em sua casa/oficina – que foi de seu pai – congrega o espaço familiar ao qual Rodolfo pertencia, mas não integralmente, dado que em uma família de ferreiros, ele era o facão de madeira, o bailarino.

A casa da família se observa pelo cotidiano do pai, na atividade diária de abrir a oficina e se preparar para a jornada de trabalho. Os momentos conjuntos de pai e filha, seja de descanso ou de conversas, são o motor de informação sobre a relação familiar e parte do passado de seu tio. A ambiência escura, repleta de objetos, mostra o acúmulo de anos, gerações, de uma sociedade preconceituosa, ignorante e que, apesar do carinho e preocupação, não sabia como acolher e cuidar dos seus, dado o medo e preconceito fortemente difundido.

Oscilando entre a manutenção e o distanciamento da relação familiar, Rodolfo vivia ali ao lado, na esquina, na casa onde encontrou seu refúgio, onde, como recorda Bachelard (1978), era permitido que se organizasse, se mantivesse íntegro a si, apesar da laceração que o impunha a sociedade em que vivia.

¹⁴ No original: “El placer del documental feminista, que expresa sus deseos ‘en tu cara’, es palpable y proviene de muchas fuentes: de la misma posibilidad de poder hablar tras años de silencio, aunque esto suponga hablar también de cosas terribles; de hablar como una mujer a las mujeres (y a los hombres que empatizan con las mujeres) y ser escuchada; de hablar de ideas utópicas; de hablar de la posibilidad de un yo completo (no estable o unitario, sino complejo y múltiple); de expresar ese yo a través de las oportunidades que brinda la tecnología cinematográfica; desde los juegos táctiles y fenomenológicos de la experiencia audiovisual; y de hablar como parte de una comunidad que siempre está abierta al diálogo”.



Figura 5: Casa de tio Rodolfo – sua esquina.

Fonte: Captura do filme *108: Cuchillo de Palo* (2011).

O espaço da casa de Rodolfo se torna ponto circular do filme, onde hoje se encontra uma lavanderia, na esquina do bairro familiar. A narrativa parte dali, contando da casa, e retorna diversas vezes para tentar entender e recontar sobre a vida de Rodolfo. A casa, pequena, mas de grande visibilidade, dá indícios do próprio morador que em sua dualidade mantinha uma vida tímida ao lado da família, compartilhada com um outro lado expansivo e expressivo. Em paralelo, a utilização de efeitos nas imagens, tornando-as envelhecidas, convida o espectador a viajar no tempo visualmente, em busca de perguntas deixadas sem respostas no passado e que o filme persegue.

Na cena em que a voz em *off* da diretora Renate relata sobre a polícia retirando homens, homossexuais, de suas casas, acusados de um assassinato, a imagem da esquina registra as portas duplas sendo fechadas, denotando que seu desejo de descobrir mais sobre o seu tio, naquele bairro, se encerram, ou as pessoas “não sabem” ou não querem falar. Fecham-se as portas, as oportunidades. Assim, parte deste espaço, da esquina, em busca por outros espaços físicos e afetivos de convivialidade do tio, onde frequentava e com quem o fazia. Lá, onde é possível perguntar e falar sobre o ocorrido.

Este impedimento de conhecer Rodolfo no seio familiar leva Renate a visitar a escola de dança onde o tio podia se expressar e não ser julgado ou observado pela vizinhança e pela própria família. A partir desse momento, a diretora apresenta a outra



vida do tio, a de Hector, com arte, expansão e acolhimento entre os amigos e companheiros de dança. A professora reforça este local de segurança, ao recordar como ajudava seus alunos tirando-os da cadeia, perseguidos pelo governo devido a forma como desejam viver suas vidas.



Figura 6: O show – Hector, o bailarino.

Fonte: Captura do filme *108: Cuchillo de Palo* (2011).

Outro espaço é uma casa de show e festas, onde se realiza o Miss Paraguai Trauma 2009, evento que diversos colegas, amigos e contemporâneos de Hector estão presentes. Ali, também, Renate encontra uma travesti que oferece seu depoimento para o filme, chora, abraça e compartilha suas lembranças de Hector. Estas recordações se somam e se organizam em camadas de sentidos e temporais, pois se estivesse Hector vivo, estaria presente naquele evento e conviveria com seus amigos de outrora. Aquele espaço ao que adentra Renate, era um espaço de seu tio, mas talvez ela só o acesse, porque ele já não está mais presente.

A memória, enfim, não é a mesma ao ser atualizada. Assim como o espaço se altera e é o acúmulo que se articula pelos rastros (Gagnebin, 2012), ele é uma forma de resistir marcado pelo tempo. A temporalidade é movimento, se atualiza (Seixas, 2002), volta e avança. O espaço, então, se constrói com a memória, é local da coexistência (Massey, 2007) e negociação de diferentes representações. Ali, onde Hector estaria,



onde estão seus colegas, onde frequentou, onde está sua sobrinha, é espaço-tempo de recordação, sua atualização no presente.

À vista disso, o espaço é a chave para entender a vida dupla do tio Rodolfo, os locais em que podia, ou não, circular e acessar e de que forma o fazia. O documentário se afina na visita e conversa com os amigos, em busca de uma memória oral, uma vez que através das pessoas, que o conheceram em festas e bailes, é possível acessar outro lado de sua personalidade e desejo. O pai da diretora, e irmão de Rodolfo, também reconta suas memórias, mas muito mais de um lugar de desconhecimento e proteção. Numa instância oposta, Renate esforça-se por fazer sentido da bipartição – Rodolfo e Hector – em sua mais possível totalidade.

Renate, enfim, constrói pelo retrato de seu tio um retrato da sociedade onde cresceu. O acúmulo da casa familiar não significa a manutenção de memória. O que Renate faz, desse recalçamento físico e emocional, enquanto mulher, é trabalhar a memória familiar, pelos resquícios, rastros, e mais, preencher as lacunas de uma relação também nacional com o preconceito e o medo. Com o documentário, ela fomenta um trabalho de memória que de outra maneira se perderia. Nos registros na rua, Renate explora mais seus sentimentos e opiniões perante o que relata de seu tio. Talvez, por estar fora do domínio da casa e da vizinhança familiar, ela se posicione com distância perante os julgamentos dos familiares, podendo expressar-se mais livremente. Dado que a cidade está, de fato, de costas ao rio, o filme, então, se vira para as águas e as explora.

Relatos em curso

A busca pela compreensão do trabalho dessas diretoras se centrou na forma como se utilizam, nas duas obras, da articulação entre espaço e memória nos filmes. O espaço age como base para a atualização, expressão e materialização do exercício atual de memória. Assim, os relatos retomam o passado e seus espaços e são organizados na atualidade da produção fílmica.

As similaridades dos filmes, inicialmente, se destacam, todavia, se diferenciam nos resultados. *Con mi corazón en Yambo* tem um enfoque familiar, analisando a vida política equatoriana de modo a explicar os embates em busca de justiça do crime dos irmãos, sem se alongar nos efeitos sociais mais amplos. *Cuchillo de palo*, entretanto, tem um maior escopo, mesmo que centralizado em Rodolfo, e que avança pelo trânsito constante entre o micro e o macro, na via de reflexão do medo e preconceito nacional e os resquícios do período ditatorial.



O objetivo de ambas, ao retornar aos espaços em sua construção de memória, é compreender o que ocorreu. Mas enquanto em *Yambo* há uma divulgação do ocorrido e um desejo de transmissão; *Cuchillo* presa pelo descortinamento, debate e análise dos efeitos na sociedade. Ao averiguar o espaço nos rastros deixados, nas diferentes temporalidades que o habitam, as diretoras contam sobre os que ali estiveram e os que ali estão. Em suma, os testemunhos mobilizados confluem no espaço de rememoração das obras, conformando os seus *eus* e de seus familiares. E são, para nós espectadores, a possibilidade de conhecimento e compreensão de um evento histórico e familiar.

Em guisa de despedida, impõe-se retornar à água, à Bachelard (1989, p. 75), que se questiona “Não terá sido a Morte, o primeiro Navegador?”, com os vivos colocando mortos ao mar, antes da coragem de irem eles mesmos? Esta reflexão viabiliza compreender a água enquanto *locus* primário de morte, além de sua possibilidade de fluxo temporal e memorialístico. A “primeira viagem” que se abre para o desconhecido, em medida similar ao que as diretoras empreendem ao buscar conhecer sobre os passados de seus familiares já mortos. Seja pelo trabalho de luta pela memória ou por conhecer aquele que sempre esteve oculto, as águas marcam a falta que as diretoras buscam remediar.

A água flui, leva e traz sentido, esperança e memória, permite seu movimento, sua atualização, fixa ao mesmo tempo que agita. Desse modo, reflete aquele que não está mais, que ela mesmo levou, encobriu e deixou sedimentar. Da morte partem os documentários que a articulam com os eventos traumáticos e absurdos vividos por suas famílias e países, visando um destino legítimo de continuidade de memória, que pelos resíduos procura se manter preservada e atualizada.

Agradeço a Natã Freitas pela leitura e contribuição no processo de escrita do artigo.

Referências

108: CUCHILLO de Palo. Direção e roteiro: Renate Costa, Paraguai-Espanha, 2011. 95 min., son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z9HfBIRigms>.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1989.

BRUZZI, Stella. **New documentary**. 2 ed. Nova York: Routledge/Taylor & Francis, 2006.



CON MI CORAZÓN em Yambo. Direção: Maria Fernanda Restrepo, Equador. 2011. 139 min., son., color.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eJ9dUJ2YE3k>.

COMOLLI, Jean Louis. **Ver e Poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DIÁRIO de uma busca. Direção: Flávia Castro, França-Brasil, 2011. 105 min., son., color.

EAKIN, Paul John. **How our lives become stories**: making selves. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999.

FICO te devendo uma carta sobre o Brasil. Direção: Carol Benjamin, Brasil, 2020. 88 min., son., color.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. *In*: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. (org.). **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

KUHN, Annette. **Women's pictures**: feminism and cinema. 2 ed. London; New York, NY: Verso, 1994.

LOS RUBIOS. Direção: Albertina Carri, Argentina, 2003. 83 min., son., color.

MASSEY, Doreen. La Filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones. *In*: ARFUCH, Leonor (org.). **Pensar este tiempo, espacios, afectos, pertenencias**. Buenos Aires: Paidós, 2005.

MAYER, Sophie. Cambiar el mundo, film a film. *In*: MAYER, Sophie; OROZ, Elena. **Lo personal es político**: Feminismo y documental. 6. ed. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2011, p. 12-42.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares, **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S.l.], v. 10, out. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>. Acesso em: 09 jan. 2019.

NOROÑA, Karol. Pedro Restrepo: “El mayor castigo es enrostrar a los asesinos y recordarles su crimen para que no se repita”. Quito, Ecuador. 01 de janeiro de 2022, página web GK. Disponível em: <https://gk.city/2022/01/06/entrevista-pedro-restrepo-desaparicion-santiago-andres/>. Acesso em: 15 nov, 2022.

O PACTO de Adriana. Direção: Lissette Orozco, Chile, 2017. 96 min., son., color.

OS DIAS com ele. Direção: Maria Clara Escobar, Brasil, 2013 107 min., son., color.

PAPÁ Iván. Direção: María Inés Roque, México-Argentina, 2004. 55 min., son., color.

PERROT, Michelle. Práticas de Memória Feminina. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, ANPUH, v. 9, n. 18, p. 09–18, 1989.

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



REINALDA del Carmen, *mi mamá y yo*. Direção: Lorena Giachino Torréns, Chile, 2007. 65 min., son., color.

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

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d' Aguiar. Belo Horizonte: Companhia das Letras: Editora da UFMG, 2007.

SEIXAS, Jacy. Os tempos da memória: (des)continuidade e projeção. Uma reflexão (in)atual para a história? **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S. l.], v. 24, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10612>. Acesso em: 6 jun. 2023.

SELIPRANDY, Fernando. Documentários de filhos de ex-guerrilheiros: intimidade e outras dimensões. In: XXVII Simpósio Nacional de História (ANPUH), 27, Natal. 22 a 26 de julho de 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364350833_ARQUIVO_SELIPRANDYDocumentariosdefilhosdeex-guerrilheiros.pdf. Acesso em: 21 mar. 2019.

TAVARES, Denise. Nem perdão, nem esquecimento: o aparato repressivo no Equador e no Paraguai a partir de *Con mi corazón en Yambo* e *Cuchillo de palo*. In: ABREU, Nuno Cesar; SUPPIA, Alfredo; FREIRE, Marcius (orgs.). **Golpe de vista**: cinema e ditadura militar na América do Sul. São Paulo: Alameda, 2018, p. 417-434.

Recebido em: 23/06/2023.

Rodada 1: Revisora A 28/08/2023. Revisora B 18/09/2023.

Rodada 2: Revisora A 01/12/2023

Aprovado em: 12/12/2023.

Informações sobre o artigo:

Resultado de projeto de pesquisa:

Resultado parcial de tese em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em Múltiplos Meios da UNICAMP, com orientação de Ana Carolina de Moura Delfim Maciel.

Fontes de financiamento:

Pesquisa financiada pelo processo nº 2021/06379-8, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, Brasil).

Considerações éticas: Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse: Não se aplica.

Apresentação anterior: Não se aplica.