

*O monumental e o íntimo: dimensões da memória da
resistência no documentário brasileiro recente*

*Monumental and intimate: dimensions of the memory of
resistance in Brazilian contemporary documentary*

Fernando Seliprandy Fernandes

A amplitude monumental e o foco íntimo seriam duas das possíveis dimensões do olhar retrospectivo lançado sobre lutas pretéritas. Esses dois enquadramentos são identificáveis no documentarismo brasileiro realizado na última década sobre a resistência à ditadura. Mais do que uma questão de escala, a diferença entre essas visões indica sentidos distintos da memória do passado recente.

Propõe-se aqui a análise de dois documentários guiada pela busca de manifestações estéticas específicas do monumental e do íntimo. O primeiro, cujo exame sustentará a vinculação com a monumentalidade, é *Hércules 56* (2006), de Sílvio Da-Rin, filme que constrói uma versão alternativa do sequestro do embaixador americano no Brasil, Charles Elbrick, promovido em 1969 pelo

Fernando Seliprandy Fernandes é mestre em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), Brasil (seliprandy@hotmail.com).

Artigo recebido em 27 de dezembro de 2012 e aprovado para publicação em 20 de março de 2013.

Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e Ação Libertadora Nacional (ALN). Versão alternativa, porque a película foi de fato acolhida por grande parte da crítica como a devida resposta documental às polêmicas ficcionalizações do filme *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto (Reis Filho, 1997; Seliprandy, 2012). Suas imagens traziam os rostos e as vozes das principais testemunhas do evento: de um lado, na rememoração coletiva das lideranças do sequestro; de outro, nos depoimentos individuais dos presos políticos libertados em troca de Elbrick.

O documentário revelava ainda um precioso material de arquivo, exibindo muitas imagens de época até então inéditas no Brasil.

A segunda obra, vinculada ao íntimo, é *Diário de uma busca* (2010), documentário de Flavia Castro, filha de ex-militantes da luta armada. A premissa do filme é a elucidação da morte misteriosa do pai da cineasta, Celso Castro, ex-exilado político cujo corpo foi encontrado em 1984 no apartamento de um suposto oficial nazista radicado em Porto Alegre. A dúvida sobre a estranha explicação para o “suicídio” do pai é apenas o ponto de partida. De fato, o documentário não se fixa na intriga policial. A suspeita leva a diretora a percorrer novamente os lugares de sua infância, da militância e do exílio dos pais. Cartas, entrevistas, filmes e fotografias de família vão compondo o roteiro seguido pela diretora.

O desfecho de cada análise empreenderá um movimento de ampliação da escala de observação, buscando os nexos entre as conclusões acerca das obras específicas e duas dimensões mais extensas: primeiro, a das tendências estéticas do documentário às quais os filmes estariam vinculados; segundo, a das correntes da memória que lhes seriam mais próximas. Tal ampliação do olhar renuncia, contudo, a qualquer impulso de constituição de uma tipologia normativa destinada a dividir o documentarismo brasileiro recente sobre a ditadura em campos dicotômicos. A mobilização das noções de monumental e íntimo nas análises de *Hércules 56* e *Diário de uma busca* dedica-se, sobretudo, a procurar certas conexões entre formas documentárias e conformações da memória, apostando na possibilidade de se conhecer algo da relação do presente democrático com o passado autoritário por meio do cinema.

Hércules 56: dissenso e montagem da resistência democrática

Primeiro, é importante nos determos nas imagens de *Hércules 56*. Nele, a rememoração coletiva das lideranças e as entrevistas individuais dos libertos são editadas de forma a compor uma espécie de “montagem paralela”, algo que busca reconstituir o desenrolar sincrônico dos eventos em torno do sequestro. De início, a justaposição das vozes constrói uma tensão progressiva entre mobilização social

e fechamento do regime, repassando os eventos canônicos de 1968 que culminam na radicalização de um lado e do outro. Diante do impasse, o sequestro desponta na narrativa como ação apta a romper a censura e libertar presos políticos.

A partir daí, os eventos relatados decorrem da efetivação da captura de Elbrick, seguindo sempre a lógica do paralelismo: a divulgação da lista dos 15 a serem libertados e os bastidores da escolha dos nomes; as circunstâncias da saída do cárcere e o risco de rejeição da troca por parte dos militares; a tensão no embarque e no interior do avião e o ambiente dentro do cativo; a viagem e o desembarque no México e a operação de libertação do diplomata. Pelo jogo de justaposição das falas dos distintos núcleos narrativos, o documentário monta a concomitância dos eventos e traça uma progressiva coerência temática. Agenciadas dessa maneira, as vozes plurais, tanto dos dirigentes da ação como dos libertos, constituem um mosaico linear e coeso dos acontecimentos ao redor do sequestro.

Tão logo se encerra a narrativa da ação, tem início o segmento que aqui será denominado *sequência autocrítica*, voltado para o balanço da experiência. É aí que a coesão da montagem adquire significados que estão além da mera concomitância narrativa. As questões de fundo que atravessam todo esse último bloco fílmico são o desencontro entre vanguarda e povo e a derrota da luta armada, tópicos já recorrentes nas autocríticas internas das organizações armadas, na literatura de testemunho, na historiografia e no cinema sobre o período. O descompasso e a desventura do projeto revolucionário no Brasil são unanimidades nos debates acerca dos anos 1960 e 1970, e no documentário de Silvio Da-Rin isso não é diferente. Oriunda dos trágicos desdobramentos factuais, tal conformidade de base, entretanto, está longe de anular as diferenças de opiniões a respeito dos motivos do desencontro e da derrota das esquerdas brasileiras. Em *Hércules 56*, o relato da breve estada no México e das discussões em torno da ida para Cuba introduz o assunto das divergências existentes no seio do grupo dos 15 libertos. O fato de os dirigentes da ação terem decidido elaborar uma lista ecumênica, que abrangesse as mais diversas organizações que lutavam contra o regime, acabou por ampliar o leque de discordâncias. As “divergências e convergências dos projetos revolucionários” dos inúmeros grupos de esquerda atuantes no período, seja quanto ao “caráter da revolução”, seja quanto à “organização revolucionária” ou às “formas de luta”, já foram inventariadas minuciosamente por Marcelo Ridenti (2010: 32-69). As obras historiográficas de Jacob Gorender (1990) e Daniel Aarão Reis Filho (1990) também oferecem um panorama consistente de tais nuances ideológicas. Não é o caso aqui de reproduzir o espectro conceitual das esquerdas brasileiras, mas sim de incluí-lo no horizonte de análise dos matizes da avaliação do desencontro e da derrota presentes em *Hércules 56*. No passado, os indivíduos reuniam-se em torno de programas políticos distintos, e isso seguramente tem seu peso no olhar que lançam para aquela experiência a partir do presente.

A análise das falas que compõem a sequência autocrítica permite a identificação de dois eixos principais ao redor dos quais gravitam as avaliações em *Hércules 56*: 1) as razões do desencontro; 2) os graus da derrota. No que toca às razões, ganham relevo alguns episódios que exemplificam o sectarismo, o militarismo e o isolamento das organizações da esquerda armada. Mas é no segundo eixo que afloram as discordâncias mais significativas. Aí, de modo geral, as conclusões em torno do fracasso da experiência armada variam em uma gradação que parte, no nível mais negativo, do “desastre”, passa pela afirmação do sacrifício e, no extremo positivo, celebra o legado do sequestro.

Mesmo concedendo ao espectador o acesso às tensões individuais em suas imagens, *Hércules 56* traz na edição da sequência autocrítica um impulso de fricção com tais divergências voltado para aplainá-las e distensioná-las em prol de uma teleologia clara. Moldando as avaliações particulares, a dinâmica geral da justaposição das entrevistas segue a lógica da asserção grave sucedida pela ponderação. Ou seja, tão logo algum dos entrevistados faz uma afirmação mais direta do “equivocado” ou mesmo do “desastre” daquela ação armada, surge uma fala que reconhece o sacrifício pessoal implicado na entrega ao engajamento. Em mais de uma passagem, essa modalidade adversativa de edição é interrompida por inserções compostas por imagens de arquivo e trilha sonora, intervalos nos depoimentos que servem como hiatos de desaforo. Tais inserções vão emergindo como balizas da amenização das conclusões do balanço do passado.

O movimento de atenuação progressiva do mal-estar da derrota atinge o clímax nos minutos finais de *Hércules 56*. O jogo de contraposições entre ressalvas e aspectos positivos culmina com a fala derradeira de Franklin Martins (e do documentário), coroando a lógica fílmica de distensão. Ele começa afirmando que em certos “momentos da luta política [...], o importante é lutar”. Em seguida, reconhece que, quanto aos resultados, a guerrilha no Brasil “foi um desastre”. Mesmo assim, Martins avalia: “Mas do ponto de vista do que ela gerou para o futuro, eu acho que ela gerou uma coisa extremamente positiva. Eu não tenho dúvidas de que o Brasil é muito melhor hoje do que era há 20 ou 30 anos [...]”. E conclui: “Foi porque sequestramos o embaixador americano? Não. Foi porque lutamos. O sequestro, captura etc. foi um desses momentos de luta.” (1:23:04)

A pregnância da sequência autocrítica de *Hércules 56* fica no remate que exalta a luta em si, a despeito da derrota histórica das esquerdas armadas. A argumentação de Franklin Martins, que encerra o balanço do filme, não está isolada da lógica geral da edição desse segmento. Com a inclusão de ponderações auspiciosas tão logo surgem as asserções mais incisivas do fracasso, balizando o bloco com as inserções de desaforo, a dinâmica da montagem adversativa que marca essa sequência vai preparando progressivamente o apogeu do “Brasil muito melhor hoje” que conclui o documentário.

Nessa operação, o filme elege seus protagonistas e, não por acaso, as vozes de Flávio Tavares e Franklin Martins se sobressaem em *Hércules 56*, duas testemunhas que incluem suas visões positivas (o “equivoco triunfal” e o “gesto generoso”, do lado de Tavares; o legado positivo e o “Brasil muito melhor hoje”, por parte de Martins) nos momentos-chave do balanço autocrítico.

Em seguida ao ápice da distensão do balanço do passado, vem o epílogo reflexivo, no qual emerge o sentimentalismo da lágrima negada de Agonalto Pacheco. Após os entretítulos finais, em uma espécie de “por trás das câmeras”, há um último momento descontraído do debate das lideranças, em que se rememora uma anedota ligada à preparação do sequestro. Começa então a soar a canção *Aquela abraço*, de Gilberto Gil, interpretada em nova versão por Jards Macalé, acompanhando os créditos de encerramento. Na apresentação do livro que traz a íntegra dos depoimentos concedidos a *Hércules 56*, o diretor insere a música no contexto imediato da ação, relacionando-a ao exílio de seu compositor, além de destacar a coincidência de que a canção “tenha estourado nas paradas de sucesso justamente na semana que antecedeu o sequestro de Charles Elbrick” (Da-Rin, 2007: 23). Porém, o modo como a música está inserida no filme – extraída da circunstância amarga de seu lançamento, cantada em nova versão, soando imediatamente após a rememoração de uma anedota – acaba fazendo com que prevaleça a faceta alegre da composição. A associação entre o “Brasil muito melhor hoje” e o Rio de Janeiro que “continua lindo” não deixa de exprimir uma tendência ao tom apoteótico no arremate da operação cinematográfica de distensão das apreciações.

A montagem adversativa da sequência autocrítica de *Hércules 56* não dá tempo para que aflore o mal-estar da ruína do projeto revolucionário no Brasil. As avaliações individuais mais duras são sempre compensadas pelas ressalvas que enfocam os aspectos favoráveis da experiência. Essa montagem entra em fricção com as divergências, buscando aplinar os juízos pessoais e abrir, assim, uma via narrativa em que os obstáculos rumo ao destino democrático estejam reduzidos. A palavra testemunhal está a serviço de uma teleologia fílmica que é também histórica. Ao editar o mosaico de discordâncias entre os sujeitos ouvidos, o documentário constrói seu próprio balanço positivo do passado, no qual o peso da derrota das esquerdas fica atenuado pela projeção do *télos* do “Brasil muito melhor hoje”.

A tensão entre testemunhos e montagem documentária inclina-se, assim, à superação dos dissensos políticos e autocríticos. É verdade que as divergências são dadas a ver, que elas se inscrevem no horizonte aberto de leitura do documentário. Mas, pela organização da narrativa, fica ao espectador a sugestão de certa unidade da resistência passada em torno da luta pela democracia. O documentário aproxima-se do problema do desencontro das esquerdas adotando uma forma cinematográfica que desloca o eixo dos atos passados. O fio narrativo

conduzido pela edição opera uma guinada teleológica na qual fica descartado o sentido prospectivo da utopia revolucionária. No fim, o tom geral do documentário é de celebração daquela ação armada como marco das conquistas presentes. Antes de adentrar o terreno instável das vicissitudes da recepção, seu impulso programático coeso define os contornos do monumento à resistência.

A presença do monumento

O impulso à coesão observado em *Hércules 56* deve muito a certas opções estéticas específicas do filme. Mas esta obra particular não está isolada de uma tendência formal contemporânea mais ampla, que já foi definida por Fernão Ramos como “documentário cabo”:

O *documentário cabo* é um documentário assertivo. Mas, ao contrário do documentário típico do período clássico, as asserções são estabelecidas por vozes múltiplas. A narrativa enuncia não apenas através da *locução*, em sua posição de voz de Deus falando sobre o mundo, mas através de uma multiplicidade de vozes, representada por entrevistas, depoimentos, material de arquivo, diálogos. A multiplicidade de vozes não exclui, no entanto, a unicidade da asserção do saber veiculada pelo *documentário cabo*, dentro de um contexto ideológico próximo ao *documentário clássico*. (2008: 41, grifo do autor)

Aqui, prefere-se denominar essa tendência “documentário convencional de entrevista”. *Grosso modo*, nela o entrevistado é enquadrado em ângulo mais ou menos frontal, o cineasta ficando fora de quadro; as vozes são fragmentadas em função da composição de uma narrativa linear e coerente; predomina o uso ilustrativo das imagens de arquivo. Ao ponderar os problemas do uso da entrevista no documentário, Bill Nichols escreve: “Nos documentários, quando a voz do texto desaparece por trás dos personagens que falam ao espectador, estamos diante de uma estratégia de não menos importância ideológica que a dos filmes de ficção equivalentes.” (2005: 58)

Nichols ainda observa: “Os filmes simplesmente supõem que as coisas aconteceram da forma como as testemunhas as recordam, e, para que não haja dúvidas, os cineastas respeitosamente encontram imagens ilustrativas que comprovam isso.” (2005: 62) O autor conclui que essa “tática reduz as testemunhas a uma série de bonecos imaginários que obedecem a uma linha”. (Nichols, 2005: 62)

Esse problemático modelo, que já foi chamado das “cabeças falantes”, teria grande peso na produção brasileira recente sobre o período ditatorial. É óbvio que *Hércules 56* tem peculiaridades em relação a essa vertente, e o exemplo mais claro disso é o modo de filmagem da rememoração coletiva das lideranças do sequestro, em que os equipamentos cinematográficos e a equipe de filmagem estão no quadro, em uma chave aparentemente próxima da reflexividade. Por outro lado, o enquadramento dos testemunhos individuais dos libertos em troca do embaixador se dá no modo convencional descrito acima. Além disso, em *Hércules 56* é patente o uso ilustrativo das imagens de arquivo, em muitas passagens sobrepostas às vozes, corroborando os testemunhos com sua evidência indicial. No equilíbrio geral do documentário, os artifícios “reflexivos” ficam diluídos, e a balança pende mais para a asserção plural coesa e certificada, cara ao que aqui vem sendo chamado de documentário de entrevista convencional.

Há ainda uma segunda ampliação de escala a ser feita em relação a *Hércules 56*, agora não mais relacionada a uma tendência estética do documentário, mas sim a uma forte corrente da memória do passado recente no Brasil. Daniel Aarão Reis Filho (2005) e Marcelo Ridenti há tempos vêm se debatendo com a questão da “memória da resistência democrática”, em que ocorreria uma espécie de deslocamento teleológico das ações dos que outrora pegaram em armas. Nesse desvio da rememoração, o que um dia foi luta revolucionária torna-se resistência democrática. Todos os gestos de ruptura do passado são relidos nessa chave institucionalizante. Como se a guerrilha não desejasse nada além do retorno à normalidade institucional. Como se o sonho daquela geração fosse a “conciliação” nacional forjada durante a redemocratização brasileira. Referindo-se à “ideologia da resistência democrática”, Ridenti escreve:

O aspecto mistificador consiste na omissão de que as esquerdas armadas nunca propuseram um mero retorno à democracia nos moldes do pré-1964, tampouco algo que prefigurasse a institucionalidade que viria a se constituir no Brasil depois do final da ditadura. Essa ideologia tende tacitamente a reduzir a luta pela revolução nos anos 60/70 a uma fase preparatória para a democracia brasileira tal qual está hoje estabelecida, legitimando assim o passado de muitos ex-guerrilheiros. (2004: 58)

Em *Hércules 56*, a montagem atenuante que culmina na afirmação do “Brasil muito melhor hoje porque lutamos” está bem próxima desse impulso mais geral de celebração da resistência democrática, espécie de rito da memória que não deixa de ter suas contradições.

As conclusões derivadas da análise específica de *Hércules 56* podem enfim ser pensadas nesse escopo duplamente alargado. As referências às convenções estéticas e aos rituais da memória sugerem elementos que se repetem. De fato, essas duas dimensões mais amplas abarcam outros documentários brasileiros recentes sobre a ditadura, mas não é o caso aqui de estipular uma lista mais ou menos fixa dos documentários monumentalizantes de entrevista.¹ Trata-se mais de, a partir do caso de *Hércules 56*, incluir essa dimensão da memória no horizonte dos debates acerca do atual documentarismo brasileiro sobre a ditadura, apontando as contradições da exaltação de uma ideia genérica de resistência democrática. Chega-se ao cerne do problema: em geral, a coesão do monumento tende a cristalizar os atos passados de luta. A perspectiva épica que animava os anos 1960 e 1970 parece conservar-se nos anos 2000, porém não mais projetando o futuro, e sim fixando sentidos para o passado. Em poucas palavras, o monumento documentário seria a mirada épica retrospectiva para aquela luta, o ponto final daquela utopia fixado em um ponto de vista muito claro: a resistência democrática.

Vale dizer que é plenamente legítima a celebração da luta passada, ainda mais tendo em vista a arena política presente, em que forças conservadoras cada vez mais insistem, sempre recorrendo à moral, em desqualificar aquela luta (interpretando a violência revolucionária histórica como um “demônio” extirpado da nação) e as conquistas sociais da última década (denunciando seus autores como meros “corruptos”). Todavia, o deslocamento democratizante da memória da resistência – e não da luta revolucionária – carrega ao menos dois problemas. Em primeiro lugar, nesse movimento, a luta incisiva acaba se transformando em uma *reliquia* de um tempo extinto, relegada ao passado como uma antiguidade. Em segundo lugar, ao transformar o presente de “conciliação” democrática no sentido retrospectivo da utopia de outrora, a última década acaba sendo exaltada como a *culminância teleológica* de todas as lutas. Nesses termos, o monumento à resistência, observável no documentarismo brasileiro contemporâneo em múltiplas feições, corre o risco de servir como uma pedra sobre o passado. Isso quando a luta por justiça ainda está incompleta no Brasil. Primando pela coesão, os monumentos, no fundo, parecem satisfeitos com os limites da “conciliação” democrático-institucional brasileira.

Diário de uma busca: uma ausência na “conciliação” democrática

A análise agora se volta para as imagens de *Diário de uma busca*. Na trajetória percorrida neste documentário, a diretora Flavia Castro busca reconstituir os passos da militância e do exílio de sua família. Tendo como ponto de partida a morte em estranhas circunstâncias do pai, Celso Castro, a filha retoma foto-

grafias domésticas; entrevista parentes, companheiros de militância dos pais, jornalistas que à época tentaram investigar o episódio e mesmo policiais envolvidos no caso; recupera notícias de jornais do período; mobiliza imagens e sons de arquivo; manifesta suas impressões em voz *over*. Todo esse roteiro vai sendo alinhavado pelas cartas enviadas pelo pai aos familiares, lidas em voz *over* pelo irmão João Paulo Castro, o Joca. O filme atravessa os desencontros de uma família atingida por golpes de Estado e perseguições políticas, enfim, pela história que sonhava abraçar. Porto Alegre, Santiago, Buenos Aires, Bruxelas, Paris e Caracas são as escalas do engajamento político, da errância do exílio, das separações forçadas, das desilusões e dos novos afetos. E eis que em 1979 há a anistia, permitindo o retorno de toda a família para o Brasil.

Começam a partir de então os desencontros de outra natureza. Celso Castro não consegue se adaptar ao Brasil que se redemocratizava. Ele não é capaz de ver na anistia qualquer vitória. Segundo escreve em uma carta: “Ninguém quer entender que voltamos derrotados”. Para ele, não há motivos para euforia no retorno dos exilados naquelas condições. A chance de regressar para casa não basta para que ele supere a derrota do projeto coletivo das esquerdas. O entusiasmo com o movimento operário nascente em São Paulo logo passa. O trabalho como jornalista não lhe dá retorno financeiro. A rotina burocrática como assessor político em Porto Alegre o massacra. Abatem-no a falta de dinheiro, a depressão e o vício. “E como me arrependo de ter voltado!”, Celso escreve. A morte inusitada, cinco anos após o retorno para o Brasil, é o desfecho trágico de toda essa inadaptação.

Se a dúvida sobre essa morte é o ponto de partida do documentário, a resposta sobre ela não é o ponto de chegada. Mais do que um desenlace em que, como nos *thrillers* policiais, todas as pontas se amarram no final, em *Diário de uma busca* interessa à diretora registrar exatamente isso, a busca. Estão ali os sobressaltos da história que se abatem sobre a ordem familiar, as vicissitudes políticas que se entrelaçam às relações afetivas. A trajetória de engajamento e exílio da família vai sendo reconstruída em uma itinerância narrativa que segue a mesma itinerância de outrora. Não se trata, porém, de reconstituir de forma transparente aquela experiência familiar e histórica. No caminho, os processos de memória e de composição do próprio filme vão sendo interrogados, com destaque nesse ponto para as discordâncias entre Flavia e o irmão a respeito dos rumos que o relato ia tomando. Joca diz à irmã que o documentário “está falho”, que deveria haver maior atenção ao esclarecimento das circunstâncias da morte do pai, misterioso que, confessa, o incomoda até hoje. Flavia discorda, responde que não está fazendo uma investigação policial, e sim um filme. E seu filme mantém a dúvida sobre as razões da ausência do pai, optando pelo confronto de versões, pela errância reflexiva da memória, e não por uma elucidação definitiva dos fatos.

Revela-se nesse percurso uma faceta não muito conhecida dos exilados que regressaram para o Brasil com a anistia. Diferentemente de muitos outros, Celso Castro não encontrou seu lugar na nova ordem democrática.

Com tudo isso, *Diário de uma busca* apresentaria ao menos três peculiaridades em relação à corrente monumental do documentarismo brasileiro contemporâneo sobre a guerrilha e os anos autoritários. Em poucas palavras, trata-se de uma produção ligada à geração dos filhos de ex-militantes; esteticamente, a obra é marcada pelo tom introspectivo e reflexivo; sua abordagem da memória não evita o tema da derrota do projeto revolucionário.

Quanto à primeira particularidade mencionada, fica claro que o ponto de vista que guia *Diário de uma busca* não é o dos protagonistas dos eventos passados. As cartas lidas em voz *over* introduzem as ideias e os sentimentos de Celso Castro, há entrevistas com antigos companheiros dos pais, com familiares, jornalistas e até com policiais, mas quem organiza tudo isso no filme, a diretora Flavia Castro, tomou parte naqueles eventos entre a infância e a adolescência; sua memória é de segunda geração. (Hirsch, 2008) Essa condição, ao mesmo tempo próxima e distanciada, é fundamental para a constituição dos sentidos das lembranças daqueles tempos e do documentário. Tudo o que é narrado no filme tocou a diretora pessoalmente, trata-se de suas vivências, mas o distanciamento que lhe permite narrar essas experiências não deriva propriamente de um distanciamento autocrítico, como no caso das autocríticas testemunhais dos protagonistas. A proximidade de Flavia Castro em relação àqueles acontecimentos é “coadjuvante”, seu distanciamento para com tudo aquilo é geracional. Não há protagonismo nem *autocrítica* em jogo nessa memória pessoal.

Para além do fato de ter sido realizado por uma filha de ex-guerrilheiros – ou talvez por isso mesmo –, *Diário de uma busca* chama a atenção também por seu tom introspectivo, manifestado sob a forma estética da reflexividade. Essa seria outra peculiaridade do filme, algo que o afasta drasticamente da magnitude monumental. O documentário de Flavia Castro deriva da falta, e não da presença dos que retornaram do exílio. A dúvida sobre a morte do pai, alguém cuja ausência sobrevém após a volta ao Brasil, é seu ponto de partida e de chegada. O filme não recorre à presença da voz testemunhal para atestar uma verdade sobre o passado. Os familiares, os companheiros, os jornalistas, os policiais, todos eles têm suas vozes reunidas na errância narrativa que não busca um desfecho encerrado. Sem histrionismo ou maneirismos reflexivos, o documentário reconstitui a trajetória do pai e, paralelamente, questiona essa reconstituição. Nas divergências entre a diretora e o irmão, a ponderação sobre os rumos do filme mantém a sutileza do tom íntimo. Restam as inquietações, as suspeitas, as incongruências. *Diário de uma busca* recusa o encerramento estético.

Com isso, a memória do pai fica em aberto. Em um salto do íntimo ao histórico, também a história da redemocratização brasileira (a chamada Abertu-

ra) mantém-se em aberto. A representação da memória do pai não fica enclausurada na coesão monumental. A introspecção estética cinde os contornos do monumento, gerando o distanciamento que, ao mesmo tempo, protege a filha da dor da ausência e a aproxima do pai. O espectador, compartilhando a dúvida, tem também ele a chance de se aproximar de uma realidade que insiste em não caber nas certezas conciliadoras das representações. Com muita sutileza, a reflexividade íntima de *Diário de uma busca* vai da estética ao histórico.

É neste ponto que emerge a terceira particularidade do documentário. O filme não evita o tema da derrota do projeto revolucionário no Brasil. A experiência individual de Celso Castro destoa da noção comum de que o legado da resistência daquela geração triunfou com a redemocratização. Celso Castro não foi capaz de mudar o sentido de sua luta. “Não vou conseguir. Para mim, não foi possível”, ele escreve em uma das cartas. Para Celso, a democracia não se tornou o novo ideal, um *télos* renovado apto a mudar o significado de todos os atos passados. Na contracorrente do tom celebrativo, *Diário de uma busca* expõe a melancolia de Celso Castro, alguém que não enxergava qualquer êxito no retorno dos anistiados, alguém que não se contagiou pela euforia do horizonte democrático. A inserção institucional não o satisfazia, pois era o exato oposto da utopia de ruptura revolucionária. No fundo, Celso Castro não foi capaz de esquecer a revolução em nome da memória da resistência democrática. Sua trajetória pessoal contraria a memória monumental da luta das esquerdas no Brasil.

Mas a memória do fracasso do projeto histórico coletivo não serve à negação ou mesmo à desqualificação do engajamento do pai. A filha não se entrega à melancolia que vitimou Celso Castro, ela parece concluir o trabalho de luto com *Diário de uma busca*. (Freud, 2010; Ricoeur, 2007) Entretanto, se o luto está completo, a forma estética de sua obra deixa a história em aberto. Nessa memória nem amarga, nem exultante, emergem alguns indícios sobre a relação do presente brasileiro com aquele passado. Se, por um lado, a busca da diretora não logra descobrir a *verdade sobre a morte do pai*, por outro, o filme indica algo sobre a *realidade da democracia brasileira*. Com sua introspecção narrativa e estética, o documentário desloca o olhar da grandiosidade do monumento, não sucumbindo à contemplação dessa presença maciça. Adotando a errância reflexiva como perspectiva, a obra permite que se veja, de uma vez, a *ausência íntima* e a *lacuna histórica*. A inadaptação de Celso Castro na ordem democrática que se formava foi radical, chegando ao ponto da ausência absoluta da morte. Uma ausência que não é propriamente a do desaparecido político, mas a do ex-exilado que retornou e não encontrou seu espaço na nova democracia. Ao trazer a público essa ausência íntima, *Diário de uma busca* traz à tona a lacuna histórica das muitas outras mortes que seguem sem explicação, de todas as outras mortes que seguem sem punição no Brasil. Ao se esquivar da sólida presença do monumento, a representação do

filme indica, pela ausência familiar, a existência dessa grande falta na conciliação democrática brasileira.

A ausência e a lacuna

Caso se amplie um pouco a escala de observação, percebe-se que *Diário de uma busca* não está isolado de uma tendência estética que talvez já seja mesmo um subgênero documental na América do Sul, notadamente na Argentina e no Chile. Na produção desses dois países vizinhos, são muitos os exemplos de documentários realizados por filhos ou parentes próximos de ex-militantes, nos quais a intimidade está no cerne das representações da memória.² Os termos empregados nas tentativas de definição dessa tendência regional são múltiplos (documentário autobiográfico, documentário em primeira pessoa, documentário performativo, cinema ensaio, entre outros), pois o traço comum desse conjunto de obras está ligado justamente à fluidez das fronteiras estéticas, ao hibridismo dos artifícios cinematográficos, à fragmentação narrativa (cf. Amado, 2009; Molfetta, 2011; Bossy e Vergara, 2010; Quílez, 2008). Mesmo sendo este um “subgênero” difícil de nomear, é inegável que nele alguns recursos formais se repetem: a voz *over* do diretor em primeira pessoa associada a sua presença diante da câmera; a exposição do aparato cinematográfico; tomadas “amadoras”, fora de certos padrões de “qualidade”; inserções de imagens de família, sejam fotografias ou filmes em Super 8; entrevistas com parentes ou pessoas próximas; o uso de animação; a narrativa itinerante. Todos esses são artifícios que, de um modo ou de outro, acabam estabelecendo um jogo entre o distanciamento da reflexividade estética e o caráter privado do tema íntimo. Ana Amado considera que, nesses filmes, os “procedimentos evitam a proximidade excessiva com o referente histórico para inscrever formalmente as contradições e as indeterminações que cercam esses acontecimentos [violentos] como execução da memória e do luto” (2009: 50, tradução nossa). *Diário de uma busca* está ligado a esse “subgênero” regional dos documentários de filhos de ex-militantes, o que de forma alguma anula a especificidade da história que narra e, principalmente, a atipicidade da morte de Celso Castro.

No que toca à dimensão mais ampla da memória, o documentário de Flavia Castro é uma clara expressão daquilo que Marianne Hirsch chama de “pós-memória”, noção hoje muito empregada nas análises dedicadas aos documentários do “subgênero” regional acima mencionado, não sem polêmicas.³ Segundo Hirsch:

Pós-memória descreve a relação que a geração posterior àquela que testemunhou traumas culturais ou coletivos carrega quanto à

experiência daqueles que vieram antes, experiências que eles “lembram” apenas por meio das histórias, imagens e comportamentos em meio aos quais cresceram. Mas essas experiências lhes foram transmitidas de modo tão profundo e afetivo que *parecem* constituir memórias de próprio direito. (2008: 106-107, grifo da autora, tradução nossa)

É claro que, no caso dos documentários de filhos de ex-militantes, muitos dos integrantes dessa segunda geração efetivamente viveram as experiências narradas, mas suas lembranças são infantis, relidas em obras produzidas na idade adulta. Na verdade, não se trata aqui de aderir à noção de “pós-memória”,⁴ mas sim de apontar a conexão de *Diário de uma busca* com essa dimensão ampliada dos debates sobre a memória – que Beatriz Sarlo chega ao ponto de caracterizar como “a inflação teórica da pós-memória” (2007: 96).

As conclusões específicas em torno de *Diário de uma busca* ganham novos contornos ao serem projetadas nessas duas dimensões mais extensas, do “subgênero” documental regional e das discussões sobre a “pós-memória”. De fato, o movimento neste ponto dedica-se a alargar momentaneamente a perspectiva, indicando a existência de um campo em que a intimidade está no centro das representações documentárias sobre o passado recente de ditaduras. Existiria mesmo uma crescente tendência à perspectiva íntima na atual produção documental nacional sobre o período autoritário, manifesta em obras que estabelecem correlações complexas de distanciamento e aproximação com a coesão monumental. Os resultados por aqui são díspares, havendo inclusive exemplos em que a dimensão da intimidade fica apenas na promessa.⁵ Já houve quem diagnosticasse, pensando na disseminação da subjetividade no documentarismo recente em geral, o “esgotamento de algumas das fórmulas inicialmente inovadoras e a expansão das vozes em primeira pessoa como apenas mais um entre os muitos outros recursos do documentário contemporâneo” (Ortega, 2008: 67, tradução nossa). O certo é que o lugar assumido pela intimidade, justamente pela particularidade que esta pressupõe, deve ser discutido caso a caso, na análise de cada filme, sendo equivocada qualquer crença *a priori* em uma qualidade genérica intrínseca à dimensão íntima. Além disso, a consciência das dimensões mais extensas nas quais um documentário está inserido não nega suas singularidades. Sendo assim, cabe agora um movimento final de retomada do caso específico de *Diário de uma busca*. Nele a intimidade aponta para a possibilidade da introspecção reflexiva, revelando um substrato da memória há algum tempo soterrado pela celebração monumental.

No fundo, esta análise faz uma aposta em *Diário de uma busca* e sua introspecção hesitante, que recusa as certezas, que mantém em aberto os sentidos do passado. O que está em jogo é a crítica premente da democracia construída

desde os tempos de abertura até os dias de hoje. Pois é curioso que *Diário de uma busca* tenha sido produzido em 2010, na conjuntura em que se criou a Comissão Nacional da Verdade brasileira, após uma série de acordos políticos que asseguraram a validade da Lei da Anistia de 1979. Ou seja, em um momento de plena inserção institucional das esquerdas brasileiras, quando uma ex-guerrilheira vítima de tortura é presidenta da República, a versão oficial sobre as violações do passado não terá como objetivo o estabelecimento da justiça. A verdade sobre a morte de Celso Castro está bloqueada por algo mais do que os dilemas da representação da ausência paterna. A questão aqui vai além da estética ou do trauma. Ela é sobretudo política: os acordos reais que garantiram e garantem a conciliação lacunar brasileira.

Celebração e introspecção: a presença do monumento, a permanência da lacuna

Não é de nenhum interesse para este debate o estabelecimento de uma classificação geral que divida rigidamente os documentários brasileiros contemporâneos sobre a ditadura entre um campo monumental e um campo íntimo. Ainda assim, é pertinente um último movimento analítico dedicado a colocar em foco a distinção capital que se quis destacar até agora: aquela entre a perspectiva da *celebração* e a da *introspecção*.

A análise de *Hércules 56* levou à conjectura da existência de um nexo entre o teor monumental e a preeminência dos cânones do documentário de entrevista na abordagem da resistência à ditadura. É claro que esse vínculo deve ser matizado, que mesmo os padrões têm manifestações específicas. Mas a hipótese da existência de tal associação entre *estética coesa* e *memória celebrativa* talvez não seja descabida ou, no mínimo, mereça ser debatida. Existe um vasto campo, quicá mesmo majoritário, do documentarismo brasileiro recente sobre a ditadura em que são disseminados os artifícios de coesão associados à leitura monumental da história. Nesse sentido, *Hércules 56* não seria um caso isolado, muito pelo contrário. O problema ocorre quando a congruência monumentalizante no cinema documental tende a encerrar o passado nos contornos da celebração. O dissenso é diluído, a visada crítica fica embotada. O grande risco é que os monumentos filmicos sirvam como marcos da conciliação, preenchendo a lacuna de justiça ainda existente na democracia brasileira.

Estas análises, portanto, de forma alguma buscam negar a legitimidade da homenagem ao passado de resistência, mas sim apontar suas contradições. É importante que fique claro: o presente sem justiça é o lugar e o objeto da crítica da dimensão monumental. O contraste com o olhar introspectivo de *Diário de*

uma busca deixa patente a divergência radical entre uma memória que erige o monumento épico ao passado, de um lado, e outra que aponta, pela ausência íntima, a permanência da lacuna histórica, de outro. A dimensão da intimidade vem ganhando força no documentarismo brasileiro atual sobre a ditadura – com resultados variados e perspectivas nem sempre inovadoras. No fundo, a dicotomia estabelecida na análise de *Hércules 56* e *Diário de uma busca* tem alguma validade sobretudo na aposta que lhe é implícita: a de que a *memória introspectiva* serviria de contraponto à *memória celebrativa*. Em suma, uma aposta na força cognoscitiva da introspecção, em seu teor reflexivo e crítico, diante de um monumento desgastado, já há algum tempo reduzido às convenções (do documentário e da memória). Tal introspecção permitiria, afinal, uma reflexão sobre a lacuna histórica da impunidade, que extrapola as ausências familiares e suas representações.⁶

Notas

1. Com certa hesitação, e recusando qualquer normatividade tipológica, alguns outros exemplos podem ser mencionados como próximos da dimensão monumental no documentarismo brasileiro contemporâneo sobre a memória da resistência: *Marighella – Retrato falado do guerrilheiro* (Silvio Tendler, 2001), *Tempo de resistência* (André Ristum, 2003), *Vlado – 30 anos depois* (João Batista de Andrade, 2005), *Caparaó* (Flavio Frederico, 2007), *Perdão, Mister Fiel* (Jorge Oliveira, 2009), *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009), além de *Utopia e barbárie* (Silvio Tendler, 2009). Não há espaço aqui para abordar as especificidades de cada um desses filmes.

2. Da Argentina, há os exemplos de *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *(h) Historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2001), *H.I.Ĵ.O.S.: el alma en dos* (Carmen Guarini e Marcelo Céspedes, 2002), *M* (Nicolás Prividera, 2007), além, é claro, do já emblemático *Los rubios* (Albertina Carri, 2003). Do Chile, pode-se mencionar *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *Reinalda de Carmen, mi mamá y yo*

(Lorena Giachino Torrén, 2007), *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010), *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2010), *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010) e *Abuelos* (Carla Valencia Dávila, 2010 – este em coprodução com o Equador). Existe também na região toda uma produção ficcional em que prevalece a perspectiva infantil sobre o passado recente, como nos argentinos *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002), *Valentín* (Alejandro Agresti, 2002), *El premio* (Paula Markovitch, 2011 – este com produção mexicana) e *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011); no chileno *Machuca* (Andrés Wood, 2004) e, ainda, no brasileiro *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006).

3. Beatriz Sarlo chega mesmo a negar a necessidade da noção de “pós-memória” na abordagem das representações artísticas de filhos voltadas para as experiências traumáticas dos pais. A autora alega que as características que se costuma atribuir como traços específicos da “pós-memória” (seu caráter vicário, mediado, fragmentá-

rio e lacunar) são comuns a todos os demais discursos da memória (Sarlo, 2007: 90-113).

4. Os argumentos de Marianne Hirsch realmente apresentam problemas quando apontam a consanguinidade e a indicialidade da fotografia como elementos constitutivos de uma espécie de memória “carnal”. Uma confiança imediata na concretude do laço de sangue e da evidência fotográfica está no fundo de suas conclusões em torno da conexão viva entre as gerações, fator que garantiria a transmissão da memória mesmo após a ruptura do trauma (cf. Hirsch, 2008).

5. Também nesse caso, a menção a exemplos de outros documentários brasileiros próximos da dimensão íntima

distancia-se de uma classificação rígida: o pioneiro curta-metragem *15 filhos* (Maria Oliveira e Marta Nehring, 1996), *Uma longa viagem* (Lúcia Murat, 2011), *Marighella* (Isa Grinspum Ferraz, 2011) e *Repare bem* (Maria de Medeiros, 2012). De fato, um exame aproximado de cada um desses filmes “íntimos”, bem como dos documentários vinculados à dimensão monumental, serviria para matizar a dicotomia até aqui esboçada, não isenta de cruzamentos e ambiguidades de parte a parte, visíveis quando se amplia o olhar para outras obras análogas. Contudo, o estabelecimento de um quadro panorâmico não é propósito deste artigo.

6. Sobre a luta das famílias por justiça no Brasil e suas vicissitudes, cf. Teles, 2010.

Referências bibliográficas

AMADO, Ana. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

BOSSY, Michelle; VERGARA, Constanza. *Documentales autobiográficos chilenos*. Santiago: Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2010. Disponível em: <pt.scribd.com/doc/56260502/Documentales-autobio-graficos-chilenos> Acesso em: 7 jan. 2013.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

———. *Hércules 56: o sequestro do embaixador americano em 1969*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia (1917 [1915]). *Obras completas (1914-1916)*:

Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010. v. XII

GERVAISEAU, Henri Arraes. *O abrigo do tempo*. São Paulo: Alameda, 2012.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira – das ilusões perdidas à luta armada*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1990.

HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory. Poetics Today*, Durham: Duke University Press, 29:1, 2008.

MACHADO, Patrícia Furtado Mendes. A intimidade na tela do cinema: reconfigurações do espetáculo e da vida privada na contemporaneidade. *Revista Contemporânea*. Rio de Janeiro, vol. 13, 2009.

MOLFETTA, Andrea. *La representación que recupera el pasado: modos del relato y*

de la enunciación en la memoria de la militancia y de la dictadura. In: LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo. *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011. p. 529-539

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2005. v. II. p. 47-67

ORTEGA, María Luisa. Las modulaciones del yo en el documental contemporáneo. In: GUTIÉRREZ, Gregorio Martín (org.). *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores, 2008. p. 65-81

QUÍLEZ, Laila. Sutiles pretéritos: (post) memoria(s) y (auto)biografía(s) en el cine documental contemporáneo. In: GUTIÉRREZ, Gregorio Martín (org.). *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores, 2008. p. 83-99

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

REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

———. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

———; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.

——— et al. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.

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

RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2 ed. revista e ampliada, São Paulo: Unesp, 2010.

———. Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilhas para pesquisadores. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; ———; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004. p. 53-65

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SELIPRANDY, Fernando. *Imagens divergentes, “conciliação” histórica: memória, melodrama e documentário nos filmes O que é isso, companheiro? e Hércules 56*. 2012. 229 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo.

TELES, Janaína de Almeida. Os testemunhos e as lutas dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. *III Seminário internacional políticas de la memoria*. Buenos Aires, 2010.

Resumo

Propõe-se um exercício acerca da memória da resistência à ditadura no documentarismo brasileiro contemporâneo. Monumentalização e intimidade são as noções guias das análises de *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2006) e *Diário*

de uma busca (Flavia Castro, 2010). No caso do primeiro filme, sugere-se que os cânones do documentário de entrevista, primando pela coesão, estabelecem uma memória monumental e conciliadora. Quanto ao segundo filme, sustenta-se que a perspectiva íntima, plena de hesitações, pode sinalizar a permanência de lacunas na conciliação democrática brasileira. O contraste entre *memória celebrativa* e *memória introspectiva* ressalta a necessidade de crítica da impunidade presente.

Palavras-chave: documentário; memória; resistência; ditadura; monumento; intimidade.

Abstract

It's proposed an exercise about the memory of resistance against dictatorship in the Brazilian contemporary documentary. Monumentalization and intimacy are the guiding notions of the analysis of *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2006) and *Diary, letters, revolutions* (Flavia Castro, 2010). In the case of the first film, it's suggested that the standards of interview-oriented documentary, striving for cohesion, establish a monumental and conciliatory memory. Regarding the second film, the analysis proposes that the intimate perspective, full of hesitations, might indicate the permanence of gaps in the Brazilian democratic conciliation. The contrast between celebratory and introspective memories emphasizes the critical needs around present impunity.

Key words: documentary; memory; resistance; dictatorship; monument; intimacy.

Résumé

On propose un exercice sur la mémoire de la résistance contre la dictature dans le documentaire brésilien contemporain. Monumentalisation et intimité sont les notions qui guident les analyses de *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2006) et *Lettres et révolutions* (Flavia Castro, 2010). Dans le cas du premier film, il est suggéré que les canons du documentaire d'entretiens, qui privilégient la cohésion, établissent une mémoire monumentale et conciliante. En ce qui concerne le deuxième film, il est suggéré que le point de vue intime, avec ses hésitations, peut signaler la permanence de lacunes dans la conciliation démocratique brésilienne. Le contraste entre la mémoire qui célèbre et la mémoire introspective met en évidence la nécessité de critique de la présente impunité.

Mots-clés: documentaire; mémoire; résistance; dictature; monument; intimité.