

HERDEIROS DO EXÍLIO: MEMÓRIA E SUBJETIVIDADE EM TRÊS DOCUMENTÁRIOS CHILENOS CONTEMPORÂNEOS

Natalia Christofoletti Barrenha*

Resumo: A aproximação subjetiva e íntima dos cineastas em documentários políticos é uma tendência muito produtiva no cinema latino-americano contemporâneo. A perspectiva escapa do tom de denúncia e da documentação mais objetiva, retratando um diálogo com o passado pessoal – sem, no entanto, abdicar dos laços com o passado histórico. As diretoras dos documentários *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010) e *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010) sofreram o exílio devido à militância política de seus pais durante a ditadura de Augusto Pinochet no Chile e, por meio de seus filmes, discutem questões como identidade, desenraizamento, pertencimento e estranheza, e as heranças resultantes dessa experiência, das quais buscamos nos aproximar.

Palavras-chave: documentário, Chile, exílio, memória, História, subjetividade.

Resumen: El acercamiento subjetivo e íntimo de los cineastas en los documentales políticos es una tendencia muy productiva en el cine latinoamericano contemporáneo. La perspectiva escapa del tono de denuncia y de la documentación más objetiva, retratando un diálogo personal con el pasado – sin embargo, sin abdicar de los lazos con el pasado histórico. Las directoras de los documentales *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010) e *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010) sufrieron el exilio debido a la militancia política de sus padres durante la dictadura de Augusto Pinochet en Chile y, a través

* Doutoranda. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Programa de Pós-Graduação em Mídias - Instituto de Artes, 13083-854, Campinas, Brasil. E-mail: nataliacbarrenha@gmail.com

Submissão do artigo: 08 de setembro de 2013. Notificação de aceitação: 31 de dezembro de 2013.

Notas: Uma versão prévia deste artigo foi apresentada no colóquio *Imagem e exílio no cinema da América Latina*, realizado pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (EFLCH) da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP entre 31 ago. e 02 set. de 2013. Como o evento não organizou uma publicação com os trabalhos expostos, este texto é inédito. Gostaríamos de agradecer a Alejandra Carmona, Macarena Aguiló e Antonia Rossi por disponibilizarem seus filmes para o desenvolvimento deste artigo. E a Amanda Tristão Parra, quem nos trouxe os DVDs de Santiago. Também a Gustavo Aprea, Mônica Campo e Pablo Piedras, que nos ajudaram com o envio de seus textos.

Doc On-line, n. 15, dezembro 2013, www.doc.ubi.pt, pp. 195 - 31

de sus películas, discuten cuestiones como identidad, desenraizamiento, pertenencia y extrañeza, y las herencias resultantes de esa experiencia, a las cuales buscamos aproximarnos.

Palabras clave: documental, Chile, exilio, memoria, Historia, subjetividad.

Abstract: The subjective and intimate approach of filmmakers who produce political documentaries is a very productive trend in contemporary Latin American cinema. This perspective avoids the tone of denunciation as it offers a more objective documentation, which portrays a dialogue with the personal past – without, however, giving up on the ties with the historical past. The directors of the documentaries *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010) and *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010), who experienced exile due to the political activism of their parents during the dictatorship of Augusto Pinochet in Chile, focus on issues such as identity, rootlessness, belonging and estrangement, as well as the legacies resulting from this experience, all of which we seek to approach.

Keywords: documentary, Chile, exile, memory, History, subjectivity.

Résumé: L'approche subjective et intime des cinéastes dans les documentaires politiques est une tendance très productive dans le cinéma latino-américain contemporain. Cette perspective évite le ton de la dénonciation et une documentation plus objective, dépeignant un dialogue avec le passé personnel – sans pour autant abdiquer des liens avec le passé historique. Les metteuses en scène des documentaire *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010) et *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010) ont subi l'exil à cause du passé de militants politiques de leurs parents pendant la dictature d'Augusto Pinochet au Chili et, au moyen de leurs films, discutent de questions telles que l'identité, le déracinement, l'appartenance et l'étrangeté, et des héritages résultants de cette expérience, dont on cherche à s'approcher.

Mots-clés: documentaire, Chili, exil, mémoire, Histoire, subjectivité.

A “diáspora” chilena após o golpe de 1973

Pretendemos, neste artigo, refletir sobre os vínculos entre história, memória e subjetividade nos documentários chilenos *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010) e *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010), que trabalham um diálogo com a memória coletiva a partir de lembranças pessoais e histórias de vida particulares e cujos pontos de partida são

interrogações sobre o exílio/retorno pelo qual passaram na infância devido à militância política de seus pais.

O exílio imposto a milhares de chilenos faz parte das violações de direitos humanos causadas pelo golpe de Estado que derrocou o governo de Salvador Allende em 11 de setembro de 1973 e desatou uma perseguição política aos opositores do novo regime que tinha Augusto Pinochet à frente. Enquanto cidadãos eram expulsos do país por motivos políticos, outros passavam a viver na clandestinidade, cuja rotina acossada pela morte, pela prisão e pela tortura finalmente os obrigava a sair do Chile, muitas vezes incorporando seus filhos à condição de exilados. De acordo com a pesquisadora Candelaria del Carmen Pinto Luna (2012), embora o exílio político seja conhecido no Chile desde as lutas independentistas do século XIX, ele adquire conotações particulares a partir do advento da Doutrina de Segurança Social (imposta no momento do golpe de 1973), constituindo um fenômeno inédito na história do país, pois não tem precedentes quanto aos fatores e condições que originam a saída: o enorme número de pessoas (cujas estatísticas, até hoje incertas, podem variar de 260 mil a um milhão de exilados), o que poderia configurar-se como uma diáspora; a composição social diversa dos exilados e os lugares de destino (em torno de 60 países).

O exílio provocado a partir de setembro de 1973 tem como objetivo desarraigar grupos de pessoas comprometidas com um projeto de mudança social, separando-os de sua base política, cultural, familiar etc., dificultando assim sua ação e sua concertação ao dispersá-los pelo mundo. A ditadura, em plena posse de todos os elementos do poder, buscou internalizar no opositor um sentimento de derrota estratégica, de isolamento, de desesperança. (Pinto Luna, 2012: 5).

Muitos cineastas chilenos que haviam desenvolvido uma extensa carreira durante o governo da *Unidad Popular* tiveram que se exilar, gerando um fenômeno único na história do cinema latino-americano: a produção de filmes chilenos no exterior se multiplicou de tal modo que superou a efetuada até então na cinematografia nacional (Flores, 2012). Aldo Francia, Héctor Ríos, Helvio Soto, Miguel Littín, Patricio Guzmán, Pedro Chaskel, Raúl Ruiz, entre outros, realizaram, fora do Chile, em torno de 178 filmes entre 1973 e 1983 (Pinto Luna, 2012).

Havia uma postura ideológica homogênea entre os cineastas chilenos no exílio: a denúncia das condições políticas sob o governo de Pinochet. Além disso, como comenta Flores (2012), a experiência do exílio obrigava os cineastas a delinear a própria identidade nacional de fora do território de origem, produzindo uma reconfiguração de seu pensamento e ao mesmo tempo a proposição de uma nova figura de espectador.

Segundo Octavio Getino e Susana Velleggia (2002), o cinema de intervenção política realizado nos anos 1960 e 1970 havia definido um perfil de destinatário vinculado inevitavelmente à necessidade do mesmo de receber uma informação sobre a realidade social de seu país ou região que fosse alternativa àquela oferecida pelos meios de comunicação oficiais. Portanto, a filmagem no exílio introduziu no cineasta político a exigência de reestruturar a emissão desses discursos baseando-se na nova localização geográfica do diretor, e na obrigatória adaptação a um público cultural e histórico diferente dele (Flores, 2012: 9-10).¹

1) Sobre a produção dos cineastas chilenos no exílio, ver Alfonso Gumucio Dagron, *Cine, censura y exilio en América Latina*, La Paz/Ciudad de México: CIMCA, Federación Editorial Mexicana, Sindicato de Trabajadores de la UNAM, 1984. Ver também os artigos de Zuzana Pick publicados em diversas antologias e revistas especializadas, como em

Após o fim do governo de Pinochet, em 1989, as representações audiovisuais da ditadura chilena vêm abordando a memória histórica de diversas maneiras. Na última década, os documentários que exploraram o período debruçaram-se de maneira recorrente sobre as vivências pessoais dos cineastas, muitos deles filhos de pessoas que se dedicaram à militância de esquerda, o que acabou por marcar o destino da família, seja pelo desaparecimento, morte e, o que é de especial interesse em nosso artigo, a dispersão sofrida no exílio ou o desarraigo experimentado no retorno ao país. Essa segunda geração possui uma percepção diferente da de seus pais sobre o exílio e, em consequência, uma memória particular de suas experiências que se preocupa notadamente em como o devir da história chilena afetou a vida privada e familiar e o desenvolvimento identitário de seus protagonistas.

Documentários em primeira pessoa, memória e história

O documentário ampliou suas fronteiras para acolher abertamente a expressão da subjetividade como um elemento habitual dentro de suas práticas nas últimas três décadas. A influência de movimentos como o Cinema Direto e o Cinema Verdade (os quais, surgidos no fim dos anos 1950, desembarçavam o cinema documentário de suas estruturas rijas e estimulavam a experimentação formal e maior uma proximidade entre o cineasta e a realidade que o cercava) e o desenvolvimento tecnológico são alguns dos fatores que explicam e promovem a progressiva subjetivação das práticas documentais em décadas recentes. Jean-Louis Comolli

Zuzana Pick, "Chilean cinema: ten years of exile (1973-1983)" in *Jump cut*, número 32, abril/1987. Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC32folder/ChileanFilmExile.html>.

(2008) pensa a profusão da primeira pessoa no documentário como uma espécie de reação perante a saturação de imagens superficiais dos meios de comunicação de massa (especialmente a televisão).² Há, ainda, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva e a necessidade de reconstituição da vida e da verdade abrigadas na rememoração da experiência, eventos que Beatriz Sarlo (2007) agrupa como consequências do reordenamento ideológico e conceitual da sociedade do passado e de seus personagens que se concentra nos direitos e na verdade da subjetividade – e que ela denominou *guinada subjetiva*. Para Sarlo, essa redescoberta legitimidade do espaço do subjetivo está profundamente ligada ao valor que passa a ser dado aos testemunhos e à testemunha como fontes essenciais para a história recente.³

A dimensão intensamente subjetiva (um verdadeiro renascimento do sujeito, que nos anos 1960 e 1970 se imaginou estar morto) caracteriza o presente. Isso acontece tanto no discurso cinematográfico e plástico como no literário e no midiático. Todos os gêneros testemunhais

2) É importante destacar que tal reflexão de Comolli pretende confrontar as práticas documentais à lógica espetacular dos discursos televisivos. Entretanto, os discursos da intimidade no âmbito audiovisual tem tido um espaço privilegiado justamente na televisão, sendo os *reality shows* e *talk shows* exemplos representativos dessa tendência (Piedras, 2010).

3) Em seu ensaio *Tempo pasado*, Sarlo reflete especialmente sobre os processos de reconstrução do passado na Argentina (mas cujas considerações podemos estender a outros países latino-americanos) após a redemocratização. “Quando acabaram as ditaduras no sul da América Latina, lembrar foi uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência de Estado. (...) Os crimes das ditaduras foram exibidos em meio a um florescimento de discursos testemunhais, sobretudo porque os julgamentos dos responsáveis (como no caso argentino) exigiram que muitas vítimas dessem seu testemunho como prova do que tinham sofrido e do que sabiam que outros sofreram até morrer” (Sarlo, 2007: 45-46).

parecem capazes de dar sentido à experiência. Um movimento de devolução da palavra, de conquista da palavra e de direito à palavra se expande, reduplicado por uma ideologia da “cura” identitária por meio da memória social ou pessoal (Sarlo, 2007: 38-39).⁴

Para Pablo Piedras (2010, 2013), é possível pensar que a reiterada utilização da primeira pessoa no documentário latino-americano da última década se apoia na impossibilidade do documentário clássico de dar conta de verdades históricas sobre os fatos traumáticos produzidos durante as ditaduras instituídas a partir dos anos 1960 e as crises sociais, políticas, econômicas e institucionais que assolaram o continente mais recentemente. Os cineastas propõem contar suas versões da história (e como esta os afetou pessoalmente), ressignificando a leitura do passado através da própria subjetividade e encontrando tentativas de verdades, parciais e provisórias, mas profundamente encarnadas e operativas para a construção de uma memória que transite do individual ao coletivo – demonstrando, assim, o esgotamento dos relatos totalizantes sobre o passado histórico. Enquanto o cinema militante dos anos 1960 e 1970 munia-se de avultantes sínteses históricas, que em realidade buscavam apresentar as metas de propostas alternativas de governo, nos anos 1990 reforça-se a dimensão da experiência íntima, adentrando na micropolítica dos sujeitos dessa

4) Sarlo apresenta esse cenário da irrupção dos relatos em primeira pessoa no campo artístico argentino contemporâneo para depois criticá-lo, pois para ela tais obras teriam seu sentido político esvaziado justamente porque “preferem postergar a dimensão mais especificamente política da história, para recuperar e privilegiar uma dimensão mais ligada ao humano, ao cotidiano, ao mais pessoal” (2007: 105) da história dos personagens. Na contramão da proposta da pesquisadora, queremos pensar aqui na potência do cotidiano e do pessoal através dos aspectos estéticos e políticos suscitados pela memória afetiva.

história.⁵ Retomando Renov (1993), se antes os documentários tinham como principais preocupações o registro, a preservação e a persuasão, mais recentemente passaram a ser valorizadas estratégias analíticas, interrogativas e, sobretudo, procedimentos expressivos. Como afirma Cuevas (2005), nos anos 1990 a câmera não é uma arma como nos anos 1960, mas instrumento de restauração da memória e da história.

Seguindo Piedras (2013), acreditamos que o conceito de *documentário em primeira pessoa* permite distinguir um amplo grupo de obras que incorporam alguma modulação do *eu* do cineasta em sua estrutura textual. Esse conceito é adotado (entre outros teóricos) por Renov (2008) para se referir aos documentários organizados a partir da intervenção em primeira pessoa do diretor na obra. Da mesma maneira que Piedras, pensamos que essa denominação é mais precisa e operativa que outras, como *documentário subjetivo* (utilizadas por Rascaroli, 2009 e Paranaguá, 2010), já que poderíamos argumentar que toda obra é resultado de algum tipo de subjetividade; ou *documentário performativo*, em virtude das características restritivas que o *eu* assume de acordo

5) Como observa Lorena Verzero (2009), ainda que algumas produções das décadas de 1960 e 1970 recorressem também à representação de histórias privadas que, metonimicamente, refletiam o todo social – ela cita como exemplo os argentinos *Camino a la muerte del viejo Reales*, de Gerardo Vallejo (1972), e as produções do Cine de la Base *Swift* (1971) e *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974) –, os objetivos perseguidos por esse cinema diferiam daqueles que persegue o cinema atual que pretendemos discutir aqui: “Enquanto nos anos 1970 o privilégio do particular na dialética público/privado procurava veicular a tomada de consciência social, nos anos 1990-2000 a preeminência do íntimo é o reflexo de uma interioridade, de uma política que se desenvolve ‘foucaultianamente’ em microespaços” (Verzero, 2009: 195-196).

com o conceito de “performatividade” definido por Nichols (2008)⁶ ou Bruzzi (2006).⁷

Para Nichols (2008), os documentários em primeira pessoa instituem uma dimensão afetiva inédita em relação à lógica dominante da linguagem documental: a subjetividade sempre esteve presente no documentário, mas nunca como lógica dominante.

Além de constituir uma transformação de ordem discursiva e representacional, o surgimento de enunciações em primeira pessoa que se identificam com o autor do documentário afeta os modos como os cineastas se aproximam de uma verdade coletiva, geracional ou

6) A presença do *eu* no discurso documental abarca principalmente a área de três dos modos de representação definidos por Nichols: participativo, reflexivo e performático. No modo participativo, o realizador atua como agente catalisador dentro da narração, já que sua intervenção explícita mobiliza processos de transformação nos sujeitos abordados – porém, a interação não necessariamente repercute de maneira direta em sua experiência subjetiva. Assim, poderíamos dizer que se estabelece um foco na relação diretor-personagens. No modo reflexivo, a representação mesma é transformada em objeto de reflexão, concentrando-se no encontro entre o diretor e o público. Já no modo performático estão em jogo questões que envolvem diretamente o diretor: sua vida, suas experiências, sua corporalidade. Essa perspectiva é a que mais se aproximaria do que nos interessa abordar neste trabalho.

7) “Stella Bruzzi caracteriza a performatividade no documentário de maneira distinta à de Nichols. A autora retoma o conceito de ‘performatividade’ de teóricos como Judith Butler e John Langshaw Austin, pensando os enunciados performativos como aqueles que, ao mesmo tempo em que descrevem, executam uma ação. Neste sentido, os documentários performativos seriam para Bruzzi os que reconhecem e fazem explícita a atuação atrás e em frente à câmera, tanto do realizador como dos sujeitos sociais que participam da obra. A definição de Bruzzi de documentário performativo se aproxima ao que Nichols considera reflexividade, já que a autora indica que os documentários performativos se caracterizam por sublinhar a construção e os artificios que regem um filme de não ficção” (Piedras, 2013). Como completa Piedras, é importante lembrar que alguns documentários em primeira pessoa também foram analisados recorrendo a outras denominações como *cinema da experiência* (López Seco, 2010).

hegemônica a partir de uma experiência essencial que os situa no centro do relato. (Piedras, 2013).

A primeira pessoa aparece nos documentários latino-americanos dos anos 2000 como parte de um processo no qual o político relaciona-se com uma atitude de presença de individualidades em reflexão. Esses filmes reconsideram o passado a partir da experiência subjetiva: uma visão política nasce a partir de uma fratura familiar, e o que pareceria ser o documento de uma problemática doméstica se transforma no registro de uma memória cujo destino é ser compartilhada, ou seja, social e não pessoal (Rival, 2007).

A estrutura política na qual se geraram os traumas e as perdas individuais dos anos 1970 constrói um terreno onde o individual e o coletivo convergem. Os trabalhos pessoais de luto e o processo social de restauração do passado encontram pontos de interseção e interação mútua. Neste sentido, desembocam no social uma quantidade de parâmetros que provém do intercâmbio de situações individuais, da mesma maneira que o coletivo incide nos processos pessoais. (Verzero, 2009: 190).

É importante assinalar que nosso *corpus* se situa junto a uma série de documentários que evidenciam o trabalho que as novas gerações (especialmente filhos de desaparecidos políticos) fazem com o legado incompleto que receberam devido a situações traumáticas, e que têm como denominador comum um realizador que indaga sobre o passado e o presente de seus vínculos familiares e afetivos com a intenção de compreender a própria história para assim chegar ao entendimento da

memória histórica da sociedade.⁸ Como analisa Piedras (2011), nesses filmes, a história pública e o mundo histórico permanecem como território secundário, mas presente, sobre o qual se recortam relatos pessoais: as tensões entre memória e história, pessoal e coletivo, desejo e dever de narrar conjugam os terrenos da história (ou intelectual) e da memória (afetivo, familiar) na busca de um possível diálogo entre o sujeito retratado e o contexto no qual se desempenha.

É impossível conceber e interpretar as narrativas familiares e os processos de transmissão dissociados dos contextos e circuitos mais amplos nos quais versões da história e fatos do passado se constituem. A família é sede e âmbito de laços sociais que criam pertencimentos e irradiam sentidos de época, de projetos culturais e políticos a espaços institucionais e à comunidade. Sem dúvida, será produzido um laço entre as experiências de transmissão familiar e os relatos sociais vigentes. Neste laço, instalar-se-ão interpretações que excedem o espaço do íntimo para tomar densidade em relatos e interpretações coletivos de determinados acontecimentos, que então voltarão às interpretações privadas, permeando assim os limites entre

8) Entre eles, podemos citar os argentinos *Historias cotidianas (h)* (Andrés Habegger, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2004), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004), *M* (Nicolás Prividera, 2007), *Memoria de un escrito perdido* (Cristina Raschia, 2010) e produções da agrupação H.I.J.O.S (Hijos por la Igualdad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio, nascida em 1995); os chilenos *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo, 1994), *Chile, los héroes están fatigados* (Marco Enríquez-Ominami, 2002), *Héroes frágiles* (Emilio Pacull, 2006), *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino Torrén, 2006), *Calle Santa Fe* (Carmen Castillo, 2007), *La quemadura* (René Ballesteros, 2009), *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2009) e *Sibila* (Teresa Arredondo, 2012); os brasileiros *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), *Marighella* (Isa Grispum Ferraz, 2012), *Em busca de Iara* (Flavio Frederico, 2013) e *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013); o paraguaio *Cuchillo de palo* (Renate Costa, 2010); e os uruguaios *Decile a Mario que no vuelva* (Mario Handler, 2007) e *Secretos de lucha* (Maiana Bidegain, 2007).

memórias pessoais e memórias compartilhadas. Os espaços públicos como âmbitos de legitimação, as gestões políticas e os cenários de mudança social são receptores e espelho das versões individuais. Por sua vez, instalam e reinstalam significações que os âmbitos da experiência mantêm, em uma dialética permanente entre o privado e o público. (Kaufman, 2006: 69).

David Lowenthal (1998) nos fala de três principais fontes de conhecimento sobre o passado: a memória, que é introspectiva e inerente ao ser humano (inevitável e indubitável *prima-facie*), a história, que é contingente e empiricamente verificável (um conhecimento intencionalmente produzido) e os fragmentos, que são construções humanas e que se transformam em relíquias, resíduos, marcas, patrimônios.

Segundo o autor, “a história expande e elabora a memória ao interpretar fragmentos e sintetizar relatos de testemunhas oculares do passado” (Lowenthal, 1998: 104). Na mesma direção, Franco e Levín (2007) indicam que história e memória são duas formas de representação do passado governadas por regimes diferentes que, contudo, guardam uma estreita relação de interpelação mútua.

Pilar Calveiro (2005) adverte que, ao falar de memória, costuma-se restringir a particularidade da experiência a uma classe de relato sensível (até mesmo sentimental), pouco elaborado e fechado em uma história individual, quase autônoma do social. Todavia, a autora se opõe a essa ideia e considera que a memória não requer a suspensão da racionalidade analítica nem da complexidade da análise. Além disso, “toda experiência individual, sendo única, não apenas se assenta fortemente em parâmetros e códigos de significação coletivos, mas se faz com outros, graças a outros, iluminada ou cegada por esses outros” (Calveiro, 2005: 34). Elizabeth Jelin (2002) incrementa a reflexão de Calveiro ao recuperar a noção de

marco ou quadro social, fundamental no pensamento de Halbwachs:⁹ as memórias individuais estão sempre enquadradas socialmente. Esses marcos são portadores da representação geral da sociedade, de suas necessidades e valores. Só podemos recordar quando é possível resgatar a posição dos acontecimentos passados nos marcos da memória coletiva, o que implica a presença do social mesmo em momentos mais particulares.

É necessário, ainda, apontar a inevitável marca do presente no ato de narrar o passado. Individual ou coletiva, a memória é uma presença viva, ativa, que se nutre de representações e preocupações do hoje.

A função fundamental da memória não é preservar o passado, mas sim adaptá-lo a fim de enriquecer e manipular o presente. Longe de simplesmente prender-se a experiências anteriores, a memória nos ajuda a entendê-las. Lembranças não são reflexões prontas do passado, mas reconstruções ecléticas, seletivas, baseadas em ações e percepções posteriores e em códigos que são constantemente alterados, através dos quais delineamos, simbolizamos e classificamos o mundo à nossa volta. (Lowenthal, 1998: 103).

Conforme expõe Campo (2012), “a história está sempre em construção, (...) é fraturada, possui lacunas, incômodos não suplantados e sempre por serem enfrentados. Novas perspectivas, interpretações, complementações e mesmo antagonismos surgem e instigam a reescrita da história”. Essa (re)construção é evidenciada no passado recente que, como discorrem Franco e Levín (2007), é um passado em permanente processo de atualização, pois não é formado somente por representações e discursos socialmente construídos e transmitidos, mas é nutrido por

9) Ver Maurice Halbwachs, *A memória coletiva*, São Paulo: Centauro, 2006.

vivências e recordações pessoais, já que existem diversas formas de coetaneidade entre passado e presente (como a sobrevivência de seus atores). Assim, para as autoras, a especificidade da história recente é que ela não se define exclusivamente segundo regras ou considerações temporais, epistemológicas ou metodológicas, mas a partir de questões subjetivas e mutantes que interpelam as sociedades contemporâneas e que transformam os fatos e processos desse passado em problemas do presente (e aceitando a indeterminação como traço próprio e constitutivo).

Dessa maneira, tais filmes constroem, a partir da primeira pessoa, um modo de acercar-se do passado e fazer uma reflexão sobre a história já não pensada em termos de uma lógica progressiva, mas a partir de um sentido alternativo e pessoal, do qual pretendemos nos aproximar para observar suas experiências do exílio.

Na primeira cena de *En algún lugar del cielo*, a câmera subjetiva da diretora Alejandra Carmona sai de um túnel escuro para encontrar uma rua cheia de luz, enquanto ela narra a morte do pai, o jornalista e militante do MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) Augusto Carmona, em 1977, quando ela tinha 12 anos. Assim, de início, o filme de Alejandra propõe-se como uma busca pelo pai que já não está presente e cuja morte deixou muitos questionamentos, túneis escuros a serem percorridos. Após contar o que seria o desfecho da história, a cineasta vai a seu começo: o golpe de 1973, representado por imagens de um mar bravo (na época, Alejandra vivia no litoral) e de sons em *off* de um helicóptero, recriando sua lembrança de infância desse evento. Sua mãe, Ximena Cannobbio, aparece então pela primeira vez para oferecer um relato mais “objetivo” da situação. Ximena aparecerá recorrentemente para organizar e expor, por meio da fala, o que Alejandra vai encadeando com imagens e perguntas. Viajamos no passado através da narração da mãe: enquanto Augusto fica no Chile, entrando para a clandestinidade, Ximena e Alejandra partem à RDA:

“o golpe foi, em primeiro lugar, a fratura do Chile e, então, nossa fratura”. Enquanto isso, a câmera rastreia bem de perto desenhos de criança e fotos dos personagens, olhando com fervor e aproximando-se cada vez mais do material, vasculhando à procura de detalhes que possam trazer alguma luz; até que uma tela negra nos traz do passado ao presente: “Berlim, 2002”.

Finalmente nos encontramos com a imagem de Alejandra Carmona que, sob a voz *off* da mãe, dirige pela cidade alemã. A diretora escolhe passar por lugares um tanto ermos, abandonados, fantasmáticos, escuros sob o céu nublado, que contrastam com as filmagens agradáveis e coloridas de Alejandra após sua chegada a Berlim nos anos 1970, quando ela estudava na escola “Salvador Allende”¹⁰ e era uma espécie de modelo infantil da luta revolucionária. Apesar de Ximena tentar retirar o caráter solene e político do vídeo, esses registros caseiros da estudante se parecem mais a um filme institucional sobre a união entre a RDA e um Chile em chamas.

Entretanto, o grande prazer adolescente de se rebelar contra qualquer coisa quebra o vínculo de Alejandra com a escola que, segundo ela, mostra uma face autoritária até então desconhecida. A partir dessa ruptura, a cineasta dispensa o relato sobre sua vida no exílio para voltar a perguntar-se sobre o pai, do qual “só conhecia fragmentos de vida e que morreu como um herói em um país do fim do mundo” enquanto ela estava a salvo na Europa. Mais uma vez, Carmona vasculha fotos, recortes e vídeos antigos, mas se dá conta que olhar à distância não é suficiente. Com uma mirada detetivesca, ela viaja no tempo e no espaço e deixa Berlim (“o lugar que foi limite de dois mundos e que tanto tempo me acolheu”, diz), concluindo que o encontro com o pai só pode dar-se em Santiago.

Ali, Alejandra também circula de carro, mas o abandona para misturar-se à multidão das ruas e observar a cidade e as pessoas de perto,

10) Allende não batiza apenas à escola, mas denomina ruas, o bairro, e está presente em cartazes por todas as partes da Alemanha Oriental.

arriscando reflexões sobre Santiago como um lugar de sobreviventes, no qual há que construir e salvar a própria existência todos os dias devido ao trauma deixado pela ditadura. A cidade latino-americana não é cinza e vazia como Berlim, mas seus personagens atravessam a tela em câmera lenta sob um filtro azul de ficção científica e música de suspense, revelando uma espécie de melancolia e estranhamento. Alejandra não participa de Berlim como participa de Santiago, mas nesta tampouco existe conforto e acolhimento, dado o alheamento dos transeuntes e a frieza que os cerca através da luz. Mesmo assim, a diretora insiste em estar ali e compartilhar daquele espaço.

As imagens da Santiago de hoje revezam-se com a Santiago em preto e branco dos protestos enérgicos nos quais o pai esteve presente, e que leva aos *talking heads* que conviveram com o jornalista e aparecem para preencher lacunas sobre sua vida. Os amigos, amores e companheiros de militância destrincham um passado emocionante e um Augusto Carmona heroico, sem fraquezas, cujo único “defeito” era ser apaixonado demais.¹¹

O arquivo público já não é trabalhado somente com interesse jornalístico, e sim a partir do olhar pessoal, como material que propicia recordações. Da mesma maneira, os registros íntimos são ressignificados:

Existem imagens produzidas em contextos singulares e privados que vão cobrando, com o tempo, um valor agregado que as transforma também em *material de arquivo*. Referimo-nos aos *home videos*

11) O heroísmo ao qual o pai é relegado é aceito sem questionamentos por Alejandra, ao contrário do que acontece em grande parte dos filmes que citamos na primeira parte do artigo, nos quais se discute o estatuto de herói dos militantes que romperam com a família por ideais políticos, ou a redução dessas pessoas à faceta única de herói. Por exemplo, destacamos a marcante frase de María Inés Roqué em *Papá Iván*: “Preferia um pai vivo que um herói morto”. Ao final do filme, Carmona arrisca comentar sobre os idealismos da geração do pai, mas apenas os classifica como inocentes, sem estender-se sobre o assunto.

ou “filmagens caseiras” que fazem parte, por vezes, do patrimônio pessoal de um autor e que em recentes filmes de memória têm tido um novo protagonismo. (...) Frequentemente, são usados não tanto como recurso de evocação de uma época, de um clima pessoal, e se instalam como um elemento emocional antes que explicativo. (...) A memória familiar passa a ter, assim, um uso social. (Guarini, 2009: 272).

Após a visita à casa onde o pai foi assassinado, Alejandra finaliza essa busca para desviar o filme à procura de si mesma, em um trajeto que já havia se esboçado no trânsito entre a Alemanha e o Chile. De volta a Berlim, ela busca amigos e familiares que ficaram na Europa para dialogar sobre as vivências de cada um e recuperar suas próprias experiências, a fim de refletir sobre elas. É possível sentir o desamparo e a dúvida de Alejandra, em cujos bate-papos sempre ouvimos a palavra “raízes”, mas nunca dita por ela, somente por seus interlocutores. Na primeira vez que a cineasta utiliza tal termo, descobrimos que ela finalmente retorna a Santiago: “eu estava com toda a vida ajeitada em Berlim, mas tinha saudades do Chile. Me sentia estrangeira e desejava pertencer a algum lugar. E que a minha filha, nascida em Berlim, pudesse ter as raízes que me faltaram”.

Carmona desabafa quanto aos constantes ir e vir que tomaram sua vida; sobre as histórias que sempre recomeçam sem nunca finalizar, e assim vai justificando seu retorno – porém, não descarta que uma dúvida sempre a acompanhará. Como comentam Bossy e Vergara (2010), *En algún lugar del cielo* possui sintomas de nostalgia através dos quais a diretora outorga significado a seu regresso a Santiago, e que as autoras denominam *nostalgia restaurativa*. Esta acentua o retorno e tenta uma reconstrução do lugar imaginado que ficou pra trás, regressando não apenas a um lugar, mas a outro tempo, recuperando-se (restaurando-se) o que foi perdido. A volta

é marcada pela busca de sinais que permitam preencher os vãos e entender melhor o que aconteceu. No documentário de Alejandra, os testemunhos entregam informação e ajudam a construir uma verdade mais completa que aquela que se tinha antes. Embora o retorno ofereça dados e complete certas interrogações, ele é apenas fração de um processo – do qual o filme é parte importante – onde o pertencimento é trabalhado. Nesse caminho, ela também confessa que, à medida que vai enfrentando seu passado e extraíndo a memória do Chile, o abismo do desarraigo vai sendo borrado e o desejo de viver sua vida e não outra é cada vez mais forte. Alejandra Carmona busca reencontrar-se com o passado, resgatar o espaço e o tempo perdidos e reinserir-se no decurso natural de uma sociedade, superando essa espécie de hiato em que o desterro se transformou e restituindo uma identidade fragmentada.

No final, voltam as imagens da cineasta no meio da população, em Santiago, e temos a impressão que o que acabamos de ver foi um flashback, e que ela está definitivamente em seu lugar, com um sorriso algo orgulhoso, mas que ainda possui um tanto de dor. Ela é mais uma dessas pessoas que deve reinventar a existência todos os dias.

El edificio de los chilenos também se organiza ao redor de uma *nostalgia restaurativa*. Entretanto, o foco da diretora Macarena Aguiló não aponta para a questão da “volta pra casa”, e sim para o tema da relação filial a partir da ruptura do núcleo familiar devido a uma decisão política. Aqui, assim como em *En algún lugar del cielo*, a presença da primeira pessoa, ao invés de supor um rompimento com o vínculo histórico, serve para enfocá-lo melhor.

Os militantes chilenos exilados em 1973 foram convocados a regressar ao país no fim da década. Nesse contexto, surge um projeto que pretendia acolher em um lar comunitário os filhos daqueles que partiam: o

Proyecto Hogares (em tradução livre, *Projeto Lares*).¹² Sessenta crianças (entre elas a cineasta) viveram juntas na Bélgica e, mais tarde, em Cuba, sob os cuidados de outros militantes que cumpriam o papel de educadores e eram chamados “pais sociais”.

Em imagens que parecem vir de uma filmagem caseira e despreziosa, com uma câmera solta, ela brinca rapidamente com o filho e depois enquadra a televisão, na qual vemos uma reportagem sobre a filha de militantes do MIR que foi sequestrada pela polícia de Pinochet aos quatro anos de idade. Os curtos minutos do telejornal servem para apresentar a protagonista que empunha a câmera e, em voz *off*, responde a um telefonema: “sim, ME vi na televisão”.

Em seguida, sobre uma tela negra, ouvimos a mesma voz falando de um sonho no qual a personagem arrancava a cabeça de uma serpente que crescia na palma da mão, deixando um túnel vazio em seu corpo. Assim como Alejandra Carmona, Macarena Aguiló também deve percorrer um túnel, cujo trajeto é mediado pelo baú de cartas, fotos e objetos vasculhado pela diretora.

A cineasta expõe rapidamente seu sequestro na infância e posterior partida ao exílio na França, onde reencontra a mãe. Aborda a criação do *Proyecto Hogares* através de algumas entrevistas e finalmente entra no tópico de seu interesse: a vivência nesse lar coletivo. Macarena retira seus pais (e a geração dos mesmos) do protagonismo dos fatos traumáticos para colocar-se a si própria e à sua geração como personagens principais, em um lugar autorizado de lembrança. Como afirma Vidaurrázaga Aránguiz (2012), o documentário se afasta de um relato organizado pelo viés do

12) O retorno das mulheres para combater no Chile foi central nas discussões de criação do projeto. Para um aprofundamento das questões de gênero no *Proyecto Hogares*, ver Tamara Vidaurrázaga Aránguiz (2012), além de outros trabalhos da autora publicados em periódicos disponíveis on-line.

heroísmo (que se caracteriza pela existência de heróis que nunca erram e aos quais nunca devemos questionar) ou da vitimização (redução da vítima a este rol unívoco e homogêneo) – imaginários que se “grudaram” à representação do período ditatorial. Sem minimizar nem evitar o contexto da ditadura, a cineasta prefere referir-se a ele de maneira tangente.

Para Ruffinelli (2010), *El edificio de los chilenos* não é um documentário de confrontação entre gerações, embora seja em si mesmo um litígio, ainda que sem condenação, àqueles que colocaram o social e o político antes da família, caindo na contradição de fazer um Chile melhor para os filhos ao mesmo tempo em que se separavam deles. As cartas da mãe são reveladoras dessa tensão: apesar do carinho que dirige à filha à distância, as preocupações daquelas palavras sempre acabam resvalando no político e doutrinador. Na montagem das entrevistas, desenvolve-se uma espécie de diálogo (e, por vezes, de não-diálogo) entre filhos e pais, que negociam a compreensão e incompreensão de uns e outros. A voz e corpo de Macarena tornam-se uma força centrípeta que aglutina tais inquietações.

A cineasta identifica no depoimento um espaço privilegiado para observar as relações entre os olhares individuais e coletivos: “O testemunho não serve apenas para aceder a informações não contempladas em outros documentos, mas também para explorar as maneiras como os sujeitos recordam e outorgam sentido à sua própria experiência, transcendendo a dimensão individual desta” (Carnovale, 2007: 168 *apud* Aprea, 2012: 09). Afora as entrevistas, Aguiló se utiliza de outros dispositivos (as cartas, fotos e objetos do baú, além de passagens animadas e gravações sonoras) que se constituem como marcas a testemunhar para recuperar um momento situado no passado. Como comenta María José Bello (2011), o conceito clássico de material de arquivo se deteriora neste relato: os documentos

não servem para ilustrar, mas contribuem para ampliar o sentido, criar novas relações e a materializar o que é singular.

Junto aos arquivos, Macarena insere imagens engendradas no presente com o intuito de reproduzir os sentimentos que se tentam explicar. A infância da diretora se definiu por uma série de separações filiais e territoriais, sendo o abandono um tema constante. Assim, vemos uma garota sem rosto caminhar sozinha por um bosque, ou brinquedos em um parquinho vazio, demonstrando uma infância destoante das outras, quando esses cenários seriam muito diferentes – impressão reforçada pelo silêncio dessas passagens.¹³

“O vazio é um caminho que só se preenche ao percorrê-lo”, diz a cineasta ao final do filme. Assim como Alejandra Carmona, Macarena busca entender o passado e a luta que segue até o presente, entrelaçando a fragmentada história chilena à fragmentada história familiar, portando uma câmera na mão que sinaliza uma memória em movimento. Para a diretora de *El edificio de los chilenos*, o retorno ao Chile (que mesmo com a ascensão da democracia teve que ser adiado devido à escolha pelo término dos estudos em Cuba e pela escala na casa de uma tia, no Uruguai) significou confrontar o fracasso de viver em um país que não era aquele desejado pela luta dos pais.

Seguindo a Fernanda Carvajal,

Em sua acepção mais comum, a palavra *exílio* alude ao abandono forçado de um território, um movimento de saída do próprio. A força de atração do próprio estaria associada a atribuições de pertencimento

13) Enquanto *El edificio de los chilenos* incorpora o silêncio como uma acusação do desamparo que se sofre, *En algún lugar del cielo* mantém uma trilha sonora onipresente (quando as falas não se encadeavam, uma música estava sempre a postos para entrar em cena) que reflete o terror de Alejandra Carmona pelo silêncio – elemento que aí simboliza a dificuldade ao acesso a certas questões, as quais o filme busca desafiar.

ligadas às já tão discutidas figuras de origem: não só a terra, mas também o sangue e a língua. Então, entendido como movimento de saída do próprio, o exílio remeteria a uma situação de passagem: o exílio como passagem que preludia e prepara um regresso. A partir deste enfoque, falar do exílio pareceria sempre implicar falar de uma falta, disso que se perdeu ante a partida imposta. (Carvajal, 2012: 04).

Em *En algún lugar del cielo* e *El edificio de los chilenos*, o círculo do exílio se fecha apenas parcialmente com o retorno. A questão do pertencimento é de certa maneira resolvida (contudo, como afirma Carmona, sempre existirá uma dúvida), mas muitas outras perguntas ficam no ar. Já em *El eco de las canciones* não há exatamente um círculo a se fechar, um túnel a se percorrer ou, como expõe Carvajal, uma falta a sanar. A questão do pertencimento é descentralizada e direcionada a um lugar que ainda está por vir.

O filme de Antonia Rossi focaliza-se na situação de estranhamento que traz consigo o desarraigo daqueles que nascem no exílio, os que não saem do próprio, mas nascem em um “pedaço de terra emprestada” e crescem na iminência do regresso a um lugar proibido, desconhecido e hostil, que lhes corresponde por atadura de sangue, por filiação. (Carvajal, 2012: 04).

A cineasta Antonia Rossi nasceu em Roma, durante o exílio de seus pais, retornando a Santiago na adolescência, após a volta da democracia. Em *El eco de las canciones*, Rossi ensaia uma reconstrução biográfica e estética de sua experiência. Ademais de um instrumento de memória, o filme é um processo de autoconhecimento, reflexão e reconstrução identitária, e explora os caminhos utilizados para definir-se a si mesmo

através da enciclopédia pessoal de imagens e sons. Essa confusão e ambivalência são trabalhadas, segundo Bossy e Vergara (2010), pela *nostalgia reflexiva*, que problematiza a recordação. A volta para casa não tenta recuperar nem aclarar nada. Pelo contrário, aborda-se uma situação biográfica atravessada pela irresolução do lugar próprio, em conflito com o dever de entrar em contato com um território estranho, outorgado por herança. É impossível a relação linear entre geografia, nascimento e pertencimento no filme. (Carvajal, 2012).

Como assinala um comentário sobre o filme publicado em um blog,¹⁴ *El eco de las canciones* “não parece um filme chileno. E é estranho que não pareça, porque o fantasma do Chile está em cada sequência”. O filme de Antonia Rossi espectraliza uma imagem do Chile, pois gira sobre a dificuldade para estabilizar uma imagem do território chileno como paisagem habitável; confunde e dessacraliza a iconografia e os signos identitários através dos quais a cultura do exílio chileno sente falta de uma comunidade que é vista como longínqua e enaltecida. (Carvajal, 2012: 02).

O filme começa com uma tela preta, sobre a qual ouvimos Pinochet, em uma gravação que difundia o sucesso do golpe. Ainda sobre essa escuridão total, uma voz feminina (que através dos créditos descobrimos ser a de uma atriz, e não a da cineasta) conta um sonho. A brusca mudança de uma voz dura a uma voz doce, da escuridão ao amanhecer visto pela janela embaçada, são o primeiro indício dos trânsitos poéticos e fragmentários do passado ao presente (e vice-versa), da realidade ao sonho e da infância à maturidade que construirão o documentário.

14) Blog *Violencia de la intimidad*: <http://www.blog.lucysombra.org/2010/10/el-eco-de-las-canciones/>.

El eco de las canciones é uma compilação de imagens e suportes: arquivos públicos, arquivos privados, animações, postais, fotografias, mapas, vídeos se justapõem para expressar pensamentos íntimos e obsessivamente recorrentes. O Super 8 é frequente e sua textura, com tons pastéis, suscita a infância para toda uma geração, assim como remete a gravações de ambientes domésticos e situações íntimas. Cenas de barcos, aviões, foguetes também vão e voltam em meio à montagem, traçando uma viagem por um lugar que não está em nenhum lugar. Trechos de *As viagens de Gulliver* (Dave Fleischer, 1939) sublinham esse aspecto: como afirma Antonia Rossi em entrevista a Gabriel Bortzmeyer (2010), os conceitos da história de Jonathan Swift possuíam muitas conexões com a imaginação da diretora durante a infância, que podia ver no conto sua trajetória pessoal refletida claramente.

Gulliver é um homem forte que se move de país em país; é um nômade que enche sua existência de nostalgia e lembranças de um lugar que nunca será o seu. É um forasteiro que observa à distância cada sociedade que confronta. Esta sensação dentro dele se torna cada vez mais forte à medida que a história avança, e finalmente o deixa para sempre em um lugar que é completamente estranho para ele. Pensei que essa estranheza, essa nostalgia e essa sensação de ser apartado realmente ilustrava o sentimento sobre o qual eu queria falar. (Antonia Rossi em entrevista a Bortzmeyer, 2010).

Não sabemos a origem de cada imagem, tampouco seus indicadores cronológicos. Referências à realidade política se dão através de arquivos radiais e televisivos, que vão pontuando temporalmente o avanço da trama, estimulando o diálogo entre o contexto histórico e as impressões da cineasta. Antonia renuncia à hierarquia rígida dos componentes e

aglutina o disperso através da voz feminina que nunca se identifica, mas narra sempre em primeira pessoa. Para Carvajal, “há uma renúncia ao nome como ato inaugural da identidade que inicia o sujeito no tempo da linguagem e coloca em funcionamento uma acumulação e retenção de marcas que serão inscritas em um *eu*. É possível pensar, então, que na renúncia ao nome há uma renúncia à unidade do *eu*” (2012: 02). Ao contrário de Carmona e Aguiló, Rossi não usa testemunhas: o eixo gira em torno da voz, que se apresenta como própria e alheia, que fissa o registro autobiográfico ao dispensar nome e rosto, e se regozija em sua própria imprecisão (Donoso Pinto, 2012). Na entrevista anteriormente citada, a diretora afirma que, durante o processo de criação, entrevistou outros filhos de exilados nascidos no exterior. Tais histórias compõem o relato de alguma forma, fazendo com que muitas outras vidas chilenas ecoem nessa vida que se narra.

Palavras finais

Como analisa Amado (2005), as imagens do passado nos documentários das últimas décadas já não estão a cargo de personagens inventados que as organizavam com a nitidez das reconstruções históricas ou a cronologia narrativamente disciplinada do flashback. O questionamento das formas mais estruturadas e globalizantes de acesso aos processos históricos tem permitido repensar a importância dos próprios sujeitos enquanto “atores sociais”, prestando especial atenção à observação de suas práticas e experiências e à análise de suas representações da realidade (Franco e Levín, 2007). O documentário latino-americano contemporâneo expõe novas e diversas modalidades de expressão, que implicam diversas maneiras de abordar e se situar no mundo.

Nos filmes que exploramos neste artigo – os chilenos *En algún lugar del cielo*, *El edificio de los chilenos* e *El eco de las canciones* –, as documentaristas partem de uma perspectiva pessoal para dialogar com a reconstrução da memória tanto individual quanto histórica, e tal trabalho é chave para compreender o presente.

(...) a memória é uma dimensão que diz respeito tanto ao privado, ou seja, a processos e modalidades estritamente individuais e subjetivas de vinculação com o passado (e, por extensão, com o presente e futuro) como à dimensão pública, coletiva e intersubjetiva. (...) A noção de memória nos permite traçar uma ponte, uma articulação entre o íntimo e o coletivo, já que invariavelmente os relatos e sentidos construídos coletivamente influem nas memórias individuais. (Franco e Levín, 2007: 07).

A história familiar relaciona-se com uma reflexão social mais ampla, e o exílio (resultante da militância de esquerda dos pais) é ponto de partida para pensarmos como a situação da região durante os governos ditatoriais rompeu infâncias devido à perseguição política promovida. A representação do mundo está mais vinculada à percepção e não à observação. A presença do diretor – não apenas como cineasta, pesquisador ou enunciador, mas também como objeto da enunciação – pode ser corporificada ou através da voz. Material de arquivo (público e privado), cartas e relatos orais são dispositivos que tentam agarrar um passado fundamental para entender um presente no qual são debatidas questões como desarraigo, pertencimento e identidade.

Dessa maneira, nos propusemos a refletir sobre a releitura e a reescrita da história em sua relação com a memória, ao passo que os documentários escolhem aproximar-se diretamente dos envolvidos

nas narrativas que abordam. A dimensão histórica se reconstrói a partir de uma experiência subjetiva que borra a fronteira entre o privado e o público, e os lutos, ausências e silêncios privados solicitam ser percebidos como capital histórico. Alejandra Carmona, Macarena Aguiló e Antonia Rossi compartilham as indagações que persistem desde o exílio vivido na infância e, ainda que cada uma se dedique a temas mais particulares, estes estão intimamente vinculados aos acontecimentos que marcaram o Chile governado por Pinochet.

Referências bibliográficas

- AMADO, Ana (2005), “Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia” in Andrea Andújar *et al.* (orgs.), *Historia, género y política en los 70*. Segunda parte: Relatos e imágenes de la violencia, Buenos Aires: Feminaria Editora. Disponível em: <http://www.feminaria.com.ar/colecciones/temascontemporaneos/007/3-SegundaParte.pdf>.
- APREA, Gustavo (2012), “Los usos de los testimonios en los documentales audiovisuales argentinos que reconstruyen el pasado reciente” in Gustavo Aprea (org.), *Filmar la memoria: Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*, Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- BELLO, María José (2011), “Documental contemporáneo y memoria chilena. Aproximaciones desde lo íntimo” in *laFuga*. Dossier Interiores: cine & subjetividade, Santiago, abr. 2011. Disponível em: <http://www.lafuga.cl/documental-contemporaneo-y-memoria-chilena/436>.

- BORTZMEYER, Gabriel (2010), “Entrevista a Antonia Rossi”.
Entrevista realizada para o FIDMarseille 2010 e publicada no site do filme *El eco de las canciones*. Disponível em: http://www.elecode las canciones.cl/?page_id=2.
- BOSSY, Michelle e VERGARA, Constanza (2010), *Documentales autobiográficos chilenos*, Santiago: Fondo de fomento audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Disponível em: <http://www.documentalesautobiograficos.cl/>.
- BRUZZI, Stella (2006), “El documental performativo”, in Berta Sichel (ed.), *Postverité*, Murcia: Centro Párraga.
- CALVEIRO, Pilar (2005), “Antiguos y nuevos sentidos de la política y la violencia” in *El porvenir de la memoria*. 2º Coloquio interdisciplinario de Abuelas de Plaza de Mayo, Buenos Aires: Edición de Abuelas de Plaza de Mayo.
- CAMPO, Mônica Brincalepe (2013), “A memória e a construção da história em *Los rubios*, de Albertina Carri, e *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci: narrativas comparadas envolvidas pela subjetividade e objetividade” in Javier Cossalter e Ana Laura Lusnich (orgs.), *Actas del II Simposio iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual: perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y de la historia*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Disponível em: <http://www.ricila.com/wp-content/uploads/Actas.pdf>.
- CARVAJAL, Fernanda (2012), “Desfiguraciones del exilio en *El eco de las canciones*, de Antonia Rossi” in *Artelogie. Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l’Amérique Latine*. Dossier

Image de la nation: art et nature au Chili, número 03, Paris, set. 2012. Disponível em: http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a133.pdf.

COMOLLI, Jean-Louis (2008), *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, Belo Horizonte: Editora UFMG.

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

DONOSO PINTO, Catalina (2012), “Sobre algunas estrategias filmicas para una propuesta de primera persona documental” in *Comunicación y Medios. Revista del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile*. Dossier Imagen, Cultura y Política, número 26, Santiago. Disponível em: <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewFile/24791/27994>.

FLORES, Silvana (2012), “Arte e inmigración en América Latina: estética, identidad y política”. Trabalho apresentado na *I Jornada de trabajo sobre exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX. Agenda, problemas y perspectivas conceptuales*, realizado entre 26 e 29 set. 2012 na Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata, Argentina. Disponível em: <http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/ponencias/FLORES.pdf/view?searchterm=None>

FRANCO, Marina e LEVÍN, Florencia (2007), “El pasado cercano en clave historiográfica” in Marina Franco e Florencia Levín (orgs.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires: Paidós.

- GETINO, Octavio e VELLEGGIA, Susana (2002), *El cine de “las historias de la revolución”*, Buenos Aires: Grupo Editorial Altamira.
- GUARINI, Carmen (2009), “El ‘derecho a la memoria’ y los límites de su representación” in Claudia Feld e Jessica Stites Mor (orgs.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires: Paidós.
- JELIN, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madri: Siglo XXI Editores.
- KAUFMAN, Susana (2006), “Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias” in Elizabeth Jelin e Susana Kaufman (orgs.), *Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana.
- LÓPEZ SECO, Celina (2010), “Narrativas contemporáneas: el cine de la experiencia” in Marina Moguillansky *et al.* (orgs.), *Teorías y prácticas audiovisuales. Actas del Primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Cuadernos AsAECA, número 01, Buenos Aires: Teseo.
- LOWENTHAL, David (1998), “Como conhecemos o passado” in *Revista Projeto História*, número 17, São Paulo, nov. 1998.
- NICHOLS, Bill (2008), *Introdução ao documentário*, Campinas: Papirus.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (2010), “La subjetividad en el documental latinoamericano contemporáneo”. Conferência realizada em 12 mar. 2010 durante o XI Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez In Memoriam, em Santiago de Cuba. Disponível em: <http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/revtexto.aspx?cod=96&sec=2&num=3&id=16>

- PIEDRAS, Pablo (2010), “La cuestión de la primera persona en el documental latino-americano contemporáneo. La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos” in *Revista Cine Documental*, número 01, Buenos Aires. Disponível em: http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html.
- _____ (2011), “Modos de explicar el mundo histórico en documentales argentinos de las últimas décadas” in *PolHis. Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de Historia Política*. Dossier Cine y Política, número 08, Buenos Aires, 2º semestre 2011. Disponível em: http://historiapolitica.com/datos/boletin/PolHis_8.pdf.
- _____ (2013), “Algunas especulaciones en torno a los modos de representación y a la manifestación de la primera persona en el cine documental argentino” in *Revista Cine Documental*. Dossier Formas de la subjetividad autoral en el cine documental, número 07, Buenos Aires. Disponível em: <http://revista.cinedocumental.com.ar/numeros/index.php/articulos/9-numero7/13-algunas-especulaciones-en-torno-a-los-modos-de-representacion-y-a-la-manifestacion-de-la-primera-persona-en-el-cine-documental-argentino>.
- PINTO LUNA, Candelaria del Carmen (2012), “Exilio chileno: 1973-1989. Consecuencias del exilio, cómo se vive el exilio, producción artístico-cultural del exilio, memoria de hijos de exilados retornados de Francia”. Trabalho apresentado na *I Jornadas de trabajo sobre exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX. Agenda, problemas y perspectivas conceptuales*, realizado entre 26 e 29 set. 2012 na Facultad de Humanidades y Ciencias de la

Educación de la Universidad de La Plata, Argentina. Disponible em: <http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/ponencias/PINTO.pdf/view?searchterm=None>.

- RASCAROLI, Laura (2009), *The personal camera. Subjective cinema and the essay film*, Londres: Wallflower Press.
- RENOV, Michael (2008), "First-person films. Some theses on self-inscription" in Thomas Austin e Wilma Jong (orgs.), *Rethinking documentaries. New perspectives, new practices*, Maidenhead: Open University Press.
- _____ (1993), "The poetics of documentary" in Michael Renov (org.), *Theorizing documentary*. Nova Iorque: Routledge.
- RIVAL, Silvina (2007), "Revisiones" in Silvina Rival e Josefina Sartora (orgs.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires: Librería.
- RUFFINELLI, Jorge (2010), "El edificio de los chilenos" in *Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno*. Críticas & Estudios, Santiago. Disponible em: <http://cinechile.cl/crit&estud-103>.
- SARLO, Beatriz (2007), *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*, São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras/ Editora UFMG.
- VERZERO, Lorena (2009), "Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil" in Claudia Feld e Jessica Stites Mor (orgs.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires: Paidós.
- VIDAURRÁZAGA ARÁNGUIZ, Tamara (2012), "Los niños(as) de la revolución en *El edificio de los chilenos*" in *Sociedad y Equidad. Revista de Humanidades, Ciencias Sociales*,

Artes y Comunicaciones, número 04, Santiago, jul. 2012.

Disponível em: <http://www.sye.uchile.cl/index.php/RSE/article/viewFile/20965/22632>.

Filmografia

- As viagens de Gulliver (Gulliver's travels, 1939)*, de Dave Fleischer.
- Calle Santa Fe (2007)*, de Carmen Castillo.
- Chile, los héroes están fatigados (2002)*, de Marco Enríquez-Ominami.
- Cuchillo de palo (2010)*, de Renate Costa.
- Decile a Mario que no vuelva (2007)*, de Mario Handler.
- Diário de uma busca (2010)*, de Flávia Castro.
- En algún lugar del cielo (2003)*, de Alejandra Carmona.
- El eco de las canciones (2010)*, de Antonia Rossi.
- El edificio de los chilenos (2010)*, de Macarena Aguiló.
- El tiempo y la sangre (2004)*, de Alejandra Almirón.
- Em busca de Iara (2013)*, de Flavio Frederico.
- Encontrando a Víctor (2004)*, de Natalia Bruschtein.
- Héroes frágiles (2006)*, de Emilio Pacull.
- Historias cotidianas (h) (2000)*, de Andrés Habegger.
- La flaca Alejandra (1994)*, de Carmen Castillo.
- La quemadura (2009)*, de René Ballesteros.
- Los rubios (2003)*, de Albertina Carri.
- M (2007)*, de Nicolás Prividera.
- Marighella (2012)*, de Isa Grispum Ferraz.
- Memoria de un escrito perdido (2010)*, de Cristina Raschia.
- Mi vida con Carlos (2009)*, de Germán Berger.
- Os dias com ele (2013)*, de Maria Clara Escobar.

Natalia Christofolletti Barrenha

Papá Iván (2004), de María Inés Roqué.

Reinalda del Carmen, mi mamá y yo (2006), de Lorena Giachino
Torréns.

Secretos de lucha (2007), de Maiana Bidegain.

Sibila (2012), de Teresa Arredondo.