

**DOCUMENTÁRIOS DE FILHOS DE EX-GUERRILHEIROS: INTIMIDADE E OUTRAS DIMENSÕES.**

FERNANDO SELIPRANDY\*

A ideia aqui é propor algumas reflexões sobre os documentários de filhos de ex-guerrilheiros recentemente produzidos no Brasil, na Argentina e no Chile. O eixo das considerações é a análise de *Diário de uma busca* (Flavia Castro, 2010), documentário em que a diretora conta a história de militância e exílio do pai, Celso Castro, integrante do Partido Operário Comunista (POC) durante a ditadura brasileira. Esse olhar íntimo específico será pouco a pouco contraposto a outras dimensões: primeiro, à da memória da resistência à ditadura no Brasil; depois, à do cinema documentário contemporâneo, na América do Sul e no mundo; por último, à dimensão da história recente. A hipótese é que uma consideração de mão dupla entre a perspectiva íntima dos documentários de filhos de ex-guerrilheiros e essas outras dimensões, mais amplas, pode elucidar certas dinâmicas da memória do passado autoritário nas atuais democracias da região.

**Diário de uma busca: melancolia e introspecção**

“Ninguém quer entender que voltamos derrotados”. A frase é de Celso Castro, escrita em carta à filha, pouco depois do retorno da família para o Brasil, em 1979, após uma longa errância no exílio. Hoje ela pode ser ouvida na voz *over* de João Paulo Castro, o Joca, irmão da diretora Flavia Castro também presente em *Diário de uma busca*. A frase resumia o sentimento de Celso Castro diante da euforia de grande parte dos ex-companheiros retornados do exílio após a anistia. Tal era sua constatação após peregrinar de país em país, vendo os amigos caírem e os projetos revolucionários das esquerdas ruírem um a um. De volta à terra natal, Celso não conseguia esquecer a derrota desse sonho. A democracia que se anunciava não lhe servia como novo horizonte, apto a dar novos sentidos às lutas passadas. No fundo, ele não foi capaz de se desvincular da ideia de revolução. A inserção institucional, o oposto da ruptura revolucionária, não lhe servia. Seu interesse pelas novas causas foi efêmero. Os empregos que conseguia não o satisfaziam. Vêm os problemas financeiros e o vício. Sem encontrar seu lugar na nova ordem democrática que se formava, Celso Castro morre em 1984.

---

\* Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo (USP).

Misteriosamente, seu corpo fora encontrado, junto com o de um colega, no apartamento de um suposto oficial nazista radicado em Porto Alegre. A estranheza do caso permanece irresolvida até hoje, tanto para a família como para os espectadores do documentário.

*Via de regra, luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc. Sob as mesmas influências observamos, em algumas pessoas, melancolia em vez de luto, e por isso suspeitamos que nelas exista uma predisposição patológica.* (FREUD, 2010: 110)

É claro que, no contexto deste debate, patologia não é uma boa palavra. Mas a comparação estabelecida por Freud entre luto e melancolia em seu famoso ensaio pode ser útil aqui. No luto, segundo Freud, o desaparecimento do objeto amado “exige que toda a libido seja retirada de suas conexões com esse objeto”, cumprindo-se assim uma solicitação da realidade que é dolorosa, trabalhosa e gradual. “Mas o fato é que, após a consumação do trabalho de luto, o Eu fica novamente livre e desimpedido”. (FREUD, 2010: 111) Na melancolia, em circunstâncias de perda análogas, o indivíduo não logra esse desimpedimento. A argumentação “econômica” de Freud sobre as origens psíquicas da melancolia é complexa, e não é o caso aqui de reconstituí-la. O que interessa por ora é destacar um de seus aspectos, descrito por Freud com as seguintes palavras: “O complexo da melancolia se comporta como uma ferida aberta [...] e esvazia o Eu até o completo empobrecimento.” (FREUD, 2010: 118) Grosso modo, pode-se dizer que no luto o indivíduo logra superar a “perda de uma pessoa amada ou de *uma abstração que ocupa seu lugar, com pátria, liberdade, um ideal etc.*” (FREUD, 2010: 110 – grifo nosso) Na melancolia, isso não ocorre.

Celso Castro teria ficado melancolicamente preso ao projeto revolucionário. Como dito, os termos aqui não serão os da patologia. O que se quer indicar é o caráter atípico do caso de Celso Castro, e não apenas pelas circunstâncias enigmáticas em torno de sua morte. Algo que nele hoje soa peculiar é a melancolia revolucionária, sentimento que levava Celso a não compreender a euforia da maior parte dos exilados retornados ao Brasil. Parece que este último grupo conseguiu desligar sua “libido” do projeto revolucionário, redirecionando-a, nos novos tempos, para o projeto democrático. Celso, ao contrário, sucumbiu à melancolia, refém de uma lembrança obstinada do ideal perdido.

Mas se *Diário de uma busca* não é exultante, tampouco é um filme amargo. A melancolia de Celso Castro emerge em uma narrativa marcada por uma sutil introspecção, derivada não apenas da perspectiva íntima adotada, mas, e principalmente, pelas escolhas estéticas de Flavia Castro. A diretora não busca respostas acabadas sobre a morte do pai, ela está sempre discutindo com o irmão os rumos do projeto. Introspecção é o nome da reflexividade nesse documentário familiar, sem histrionismo ou maneirismos estéticos. Em um primeiro olhar, esse tom introspectivo desponta como uma peculiaridade de *Diário de uma busca* no panorama do documentarismo brasileiro contemporâneo sobre a resistência à ditadura. Duas atipicidades, a princípio, delineiam-se no caso de *Diário de uma busca*: a melancolia de Celso e a introspecção estética do filme.

### ***Intimidade e monumentalização***

Essas particularidades de *Diário de uma busca* ficam ressaltadas na comparação com os documentários brasileiros ligados à vertente monumentalizante da memória da resistência. Os exemplos são numerosos: *Mariguella - Retrato falado do guerrilheiro* (Silvio Tendler, 2001); *Tempo de resistência* (André Ristum, 2003); *Utopia e Barbárie* (Silvio Tendler, 2005); *Vlado - 30 anos depois* (João Batista de Andrade, 2005); *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2006); *Caparaó* (Flávio Frederico, 2007); *Perdão, Mister Fiel* (Jorge Oliveira, 2009); *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009). Naturalmente, é sempre um problema listar exemplos desse modo, sem uma análise atenta de cada filme, buscando enquadrá-los em uma tendência geral ainda mal definida. Dentre os documentários listados, as orientações são diversas: há aqueles que exaltam os heróis ou os tempos, sem maiores mediações; outro faz um amplo balanço do legado dos projetos de esquerda no século XX; uns celebram certas ações da resistência contra o regime; outros homenageiam vítimas específicas da ditadura, ressaltando o valor histórico de seu sacrifício; um deles denuncia o colaboracionismo civil, rememorando a ação de justicamento de um dos maiores apoiadores da repressão.

Porém, há um traço que os aproxima, sem anular a pluralidade: o recurso aos artifícios do documentário de entrevista convencional, que primam pela coesão do mosaico de vozes dos entrevistados, fragmentando os testemunhos em função de um argumento linear bem

definido, em geral utilizando imagens de arquivo de modo ilustrativo. (NICHOLS, 1991; RAMOS, 2008: 24 e 41) Com mais ou menos mediações, nos filmes citados esses recursos conduzem à celebração da resistência contra a ditadura. Pela coesão narrativa estabelecida, os monumentos, apesar de multiformes, têm sempre os contornos bem definidos.

Referindo-se à “ideologia da resistência democrática”, Marcelo 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. Trata-se de uma versão da História conveniente para os que lutaram contra a ditadura e mais tarde chegaram a diferentes governos ou conseguiram uma inserção institucional, sem que houvesse mudanças de fundo na ordem social e econômica estabelecida. (RIDENTI, 2004: 58)*

Em boa parte do documentarismo brasileiro recente, essa releitura intitucionalizante da luta revolucionária (tornada memória da resistência democrática) manifesta-se por meio dos artifícios do documentário de entrevista convencional. Fica aí implícita certa convergência entre coesão estética e “conciliação” democrática na monumentalização da memória. A celebração do engajamento passado é, em si, plenamente legítima, mas carrega um problema quando, em tempos de “conciliação”, transforma a luta de outrora em uma relíquia distante.

*Diário de uma busca* destoa do diapasão celebrativo dessa vertente documental monumentalizante. Frente à tendência celebrativa e à generalização monumental predominantes, surgem em suas imagens a melancolia e a introspecção. Essas duas características, aliás, não lhe são exclusivas, remontando já ao testemunho escrito *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, publicado em 1977. Mas parece que, por muito tempo, a memória melancólica e introspectiva da luta revolucionária ficou obscurecida no Brasil, como que soterrada pelo monumento à resistência democrática. Emergindo em 2010 – mesmo ano em que a Lei da Anistia de 1979 foi ratificada pelo Supremo Tribunal Federal (STF) –, as atipicidades de *Diário de uma busca* acabam apontando para certas “anomalias” da democracia brasileira.

### ***Intimidade e gênero documental***

Mas eis que essas atipicidades até aqui identificadas com tanta clareza em *Diário de uma busca* podem vir a esmaecer por um instante. Basta, para isso, deslocar um pouco o olhar, deixando a dimensão da monumentalização em segundo plano, enfocando doravante uma outra dimensão, a do gênero documental. De fato, essa primeira contraposição entre a intimidade de *Diário de uma busca* e a magnitude monumental do documentário de entrevista brasileiro dedicado à ditadura deve muito aos debates nos quais eu estava imerso durante a elaboração de minha dissertação de mestrado, a qual abordava, entre outras coisas, a questão da memória monumentalizante no documentário estudado. (SELIPRANDY, 2012). Sem invalidar esse problema, a abertura do olhar para outras perspectivas e escalas traz novas questões e hesitações.

Em primeiro lugar, mesmo no campo do documentarismo brasileiro sobre a ditadura ou a resistência já se observa uma tendência – ainda incipiente por aqui, pode-se dizer – ao íntimo. Os exemplos vão surgindo nos últimos anos. Além de *Diário de uma busca*, os casos mais patentes são *Uma longa viagem* (Lúcia Murat, 2011) e *Mariguella* (Isa Grinspun Ferraz, 2011), realizados por familiares dos protagonistas. Mas há também o curta-metragem pioneiro *15 filhos* (Maria Oliveira e Marta Nehring, 1996), que já em meados dos anos 1990 trazia testemunhos de filhos de ex-militantes. Ou ainda documentários que tocam o tema do exílio e das vicissitudes pessoais durante o período autoritário desde uma perspectiva familiar, realizados pelos filhos dos personagens centrais (nesses casos, todos cineastas), tais como *Rocha que voa* (Eryk Rocha, 2002), *Histórias Cruzadas* (Alice de Andrade, 2008) e *Person* (Marina Person, 2007). Existe ainda o caso de *Repare bem* (Maria de Medeiros, 2012), que não é dirigido por familiares, mas no qual a perspectiva íntima prevalece no testemunho da companheira e da filha do militante “Bacuri”. Pode-se mesmo acrescentar aí o exemplo de *Condor* (Roberto Mader, 2007), no qual a certa altura ocorre uma guinada do ponto de vista, que passa do panorama continental da operação repressiva para o testemunho íntimo de seus efeitos familiares. Em suma, de forma mais ou menos dependente das convenções do documentário de entrevista, com maior ou menor enfoque na esfera privada, com níveis distintos de experimentação, tratando de frente ou tangenciando os assuntos relativos ao

passado autoritário, todos esses são filmes em que a intimidade manifesta-se de algum modo na abordagem da história e das trajetórias pessoais. *Diário de uma busca*, portanto, não está sozinho no Brasil.

A relativização daquelas atipicidades inicialmente apontadas é ainda maior caso se amplie a escala de observação, passando-se à consideração do documentarismo brasileiro *tout court*, e não apenas dos filmes dedicados ao passado autoritário. Aí os exemplos da perspectiva íntima multiplicam-se, desde *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), passando por *33* (Kiko Goifman, 2002) e *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001) – os quais Jean-Claude Bernardet chamou de “documentários de busca” (BERNARDET, 2005: 142-156), o que não seria uma mera coincidência com a proposta explícita no título de *Diário de uma busca* –, chegando até a zona fronteira de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, 2009). (cf. MARZOCHI: 2012)

Caso se amplie a escala de observação em mais um grau, as questões em torno da atipicidade de *Diário de uma busca* que abriram este artigo ficam ainda mais diluídas. Pois uma rápida apreciação do documentarismo realizado atualmente na América do Sul, notadamente na Argentina e no Chile – para ficar nos casos que eu conheço um pouco –, já indica a existência de um *corpus* de obras em que é central a perspectiva dos filhos sobre o engajamento passado dos pais naqueles tempos de ditaduras. Da Argentina, pode-se mencionar *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *(h) Historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2001), *H.I.J.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). No caso chileno, há os exemplos de *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).

Afora as obras ligadas à ficção que adotam a perspectiva infantil sobre as ditaduras latino-americanas, que neste artigo estão sendo deixadas de lado. É o caso dos argentinos *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002), *Valentín* (Alejandro Agresti, 2002), *El premio* (Paula

Markovitch, 2011 – este com produção mexicana) e *Infancia Clandestina* (Benjamín Ávila, 2011); do chileno *Machuca* (Andrés Wood, 2004) e do brasileiro *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006).

Como se vê, a lista de filmes é ampla, assim como o debate crítico e acadêmico em torno dessa produção, que já vai sedimentando seus marcos teóricos na região. Mantendo-se aqui o foco no escopo documental, surgem os termos da discussão: filiação, luto, identidade, fragmentação, ausência, abandono, exílio, herança, distanciamento geracional, pós-memória; limites da representação, experimentação, reflexividade, indeterminação, busca inconclusa, documentário autobiográfico, performativo, em primeira pessoa, filmes caseiros, cinema ensaio. (cf. AMADO, 2009; MOLFETTA, 2011; BOSSY e VERGARA, 2010; QUÍLEZ, 2008; HIRSCH, 2008) O léxico da memória é mobilizado em função da análise estética e vice-versa. Não é o caso aqui de repassar todo esse debate, mas sim de apontar, nos casos de Argentina e Chile, a consolidação de um conjunto de produções documentárias que olham para a história a partir da intimidade, por um lado, e, por outro, a constituição de uma fortuna crítica dedicada a essa produção – não isenta de polêmicas (cf. SARLO, 2007).

Diante disso, talvez não seja descabido falar em um subgênero documental próprio ao continente, cuja denominação poderia ser “documentário de filhos (ou familiares) de ex-guerrilheiros (ou ex-militantes em geral)”. Nesse caso, pelas similitudes formais e temáticas, *Diário de uma busca* estaria inscrito no quadro desse subgênero regional.

E uma nova ampliação de escala mostra que essa produção sul-americana também não está sozinha no mundo. Michael Renov fala mesmo em uma guinada subjetiva do documentário nos anos 1990, marco inicial de uma expansão contínua da autobiografia nas realizações documentárias de várias partes do globo. (2004: xi e xv) De fato, qualquer pessoa que vá a um festival internacional de documentários hoje pode constatar isso com seus próprios olhos.

Em artigo de 1987, Philippe Lejeune já se ocupava dos “problemas de vocabulário” resultantes da transposição do termo autobiografia da literatura (terreno em que já era elástico) para um cinema autobiográfico nascente. O autor inquietava-se então com a confusão terminológica dos debates entusiasmados acerca dessa nova manifestação

autobiográfica, embora visse aí uma “aventura” com certo potencial de enriquecimento da autobiografia como um todo. Àquela altura, Lejeune constatava: “O cinema autobiográfico começa, pois, a existir, diferente da autobiografia escrita, mas também diferente do cinema de ficção, a meio caminho entre o cinema amador e o cinema de ensaio.” (2008: 24 – tradução nossa) Problemas de vocabulário, meio caminho entre o cinema amador e o cinema ensaio. Em pleno 2013, os termos que preocupavam Lejeune são tidos como os grandes traços do cinema autobiográfico. A esperança do teórico concretizou-se, e hoje o cinema autobiográfico é muito mais do que uma “aventura” com potencial. Porém, os rumos tomados por esse cinema não foram previstos pelo autor; ou melhor, foram, mas em 1987 ele ainda os lia em chave negativa e mesmo condescendente. As reservas de Lejeune quanto ao gênero nascente – a confusão conceitual e o não-lugar estilístico – ficaram para trás. Hoje esses termos, longe de serem tidos como algo a ser superado, passaram a ser celebrados como as grandes qualidades do cinema autobiográfico, condições inerentes à subjetividade das imagens.

Percorrendo-se alguns textos sobre esse tipo de cinema, percebe-se que ele vem sendo (in)definido justamente pela indeterminação: da forma, do sujeito, da memória, do real etc. As palavras empregadas nesse sentido – como observara Lejeune, mas com ressalvas – multiplicam-se: cinema autobiográfico, cinema em primeira pessoa, cinema ensaio, cinema performativo, filme diário, autorretrato fílmico, autoficção, etnografia doméstica. A metáfora mais comum para essa condição multifacetada é a do território de fronteiras fluidas. “Modulações do eu” é outra expressão encontrada para delinear as manifestações desse cinema. Os cruzamentos com o cinema experimental são também destacados. (cf. GUTIÉRREZ, 2008; RENOV, 2004)

Porém, a afirmação reiterada de um território de fronteiras fluidas parece não retirar do horizonte dos debates a noção de gênero. Basta repassar os termos listados acima para perceber isso. Naturalmente, hoje qualquer tentativa de definição normativa de gênero está, com razão, fadada ao fracasso. Entretanto, os contornos de gênero(s), ainda que difusos, embora mesclados, seguem pairando como espectros sobre as discussões acerca das obras concretas vinculadas a essa modalidade de cinema. De fato, ao se assistir aos documentários cujo cerne é a abordagem íntima, é muito difícil ignorar certas similitudes formais, certas

estratégias narrativas que se repetem, algumas das quais vinculadas a artifícios estéticos que, na origem, eram dotados de grande potência reflexiva. A voz *over* do diretor em primeira pessoa, de um lado, e sua presença diante da câmera, de outro; a exposição do aparato cinematográfico (câmeras, microfones, equipe de filmagem); tomadas “amadoras”, fora de certos padrões de “qualidade”; inserções de imagens de família, fixas ou em movimento; entrevistas com parentes ou pessoas próximas; trechos de animação etc. Em suma, recursos que, caso não se queira chamar de banalizados, com certeza são disseminados no documentarismo atual de perspectiva íntima. A impressão – um tanto intuitiva, é verdade – é de que teríamos hoje um grande e difuso gênero documental da intimidade. Difícil de nomear, mas ainda assim um gênero.

Fica claro neste ponto o sentido da dinâmica de ampliação das escalas de observação realizada até aqui. Da atipicidade de *Diário de uma busca* passou-se ao documentarismo brasileiro contemporâneo; do documentarismo brasileiro contemporâneo passou-se ao subgênero regional dos documentários de filhos de ex-guerrilheiros, pautando-se nos exemplos de Argentina e Chile; daí realizou-se o deslocamento para o documentário íntimo como gênero mundialmente difundido. Todo esse movimento do artigo buscava conduzir às seguintes perguntas: Quais seriam as contradições entre intimidade (no que tem de irreduzível) e gênero documental (naquilo que possui de genérico)? Recorrer à ideia de indeterminação (as fronteiras fluidas, as modulações do eu) basta para dar conta desse nexos entre íntimo e genérico?

### ***Intimidade e micro-história***

Olhando-se desde esse grande plano geral, as atipicidades de *Diário de uma busca* tornam-se praticamente invisíveis. De fato, em termos estéticos, o documentário de Flavia Castro assemelha-se a tantos outros do subgênero regional “filmes de filhos de ex-guerrilheiros” ou mesmo do gênero “autobiográfico” disseminado mundialmente. Mas tais afinidades formais de modo algum anulam a especificidade da história de seu pai, menos ainda a atipicidade de sua morte. E, mesmo quanto à estética, seguramente é redutor promover uma adesão assim tão direta entre obra e gênero. Na verdade, o impasse entre a intimidade e o

genérico é apenas aparente. Para vislumbrar uma saída, é preciso reduzir a escala de observação novamente. A dimensão agora em foco é a história – ou, antes, a micro-história.

Uma analogia entre o documentarismo brasileiro contemporâneo e a micro-história italiana já foi proposta por Karla Holanda. Em seu artigo, a autora estabelecia um paralelo entre a redução da escala de observação proposta por esta corrente historiográfica e a passagem do “modelo sociológico” para as abordagens particularizadas no documentário nacional recente. *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) era apontado como o marco dessa virada rumo ao micro no Brasil. (HOLANDA, 2006) Sem negar a pertinência de tal analogia, o que chama a atenção aí é justamente o olhar panorâmico lançado para os dois fenômenos de redução de escala (na historiografia, o abandono das estruturas e da *longue durée*; no documentário, o declínio do “modelo sociológico”). Não deixa de ser curioso que a reflexão sobre o fim das grandes narrativas em um e outro campo assumam a forma de uma grande metanarrativa, dedicada justamente à guinada rumo ao particular.<sup>1</sup>

A ideia aqui é propor uma analogia entre documentário e micro-história que opere nos termos de uma efetiva redução da escala, apta a conduzir as reflexões para longe do olhar que submete o particular ao genérico. Isso demanda uma observação mais aproximada dos métodos da micro-história; para ser mais exato, dos métodos da micro-história tal qual professados por Carlo Ginzburg, notadamente em um ensaio de tom assumidamente autobiográfico intitulado “Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito.” (2011a) – e essa escolha não é arbitrária, mas sim condizente com a perspectiva dos documentários em foco. Na verdade, o próprio Ginzburg estabelece algumas analogias entre a micro-história e o cinema, em alusões ao *close-up* (2011a: 269; 2011b: 240), a *Oito e meio*, de Fellini (2011c: 333), ou ao neorealismo italiano (2006: 10-11). No que segue, trata-se sobretudo de pensar acerca das possíveis implicações metodológicas derivadas de um cotejo dos procedimentos da micro-história com a análise dos documentários de filhos de ex-militantes, evitando absolutizar a força do subgênero sobre as obras e vice-versa.

Em primeiro lugar, vem a questão da redução da escala de observação. Nesta altura do texto, já ficou claro para o leitor que este artigo vem jogando desde o início com os efeitos

---

<sup>1</sup> Devo essa consideração aos debates com Renato Prelorentzou.

analíticos da alteração das escalas. Partindo do destaque das atipicidades de *Diário de uma busca*, a argumentação encaminhou-se até aqui rumo ao progressivo “apagamento” de tais particularidades, sempre mais esvanecidas a cada ampliação de escala (o documentarismo brasileiro de perspectiva íntima, o documentarismo sul-americano dos filhos e a tendência autobiográfica no cinema global). É óbvio que essa especulação sobre o “apagamento” das atipicidades de *Diário de uma busca* possuía uma forte carga retórica, cujo intuito era sobretudo demonstrar as possíveis consequências de uma consideração panorâmica, o risco da invisibilidade do específico e, portanto, a necessidade do retorno do olhar à escala micro.

Em segundo lugar, esse movimento buscava indicar também que micro e macro são escalas complementares e heterogêneas, que a relação entre ambas existe, mas é descontínua, marcada por uma irreduzibilidade recíproca. Ou seja, *Diário de uma busca* tem atipicidades inegáveis e enquadra-se no subgênero continental, assim como na tendência mundial do documentário. Nas palavras de Ginzburg: “a conciliação entre macro e micro-história não está em absoluto garantida [...]. No entanto é perseguida.” Uma das soluções para essa busca seria “um contínuo vaivém entre micro e macro-história, entre *close-ups* e planos gerais ou grandes planos gerais [*extreme long shots*], a pôr continuamente em discussão a visão conjunta do processo histórico por meio de exceções aparentes e causas de breve período.” (2011a: 269)

É fundamental, portanto, a atenção às mínimas atipicidades – os indícios aparentemente negligenciáveis (GINZBURG, 2007) – em cada documentário específico, algo que pode iluminar ou mesmo colocar em questão a noção mais ampla de subgênero continental. Enxergar não apenas as analogias, mas também, e principalmente, as anomalias. (GINZBURG, 2011a: 277) Dessa fricção entre obras e subgênero podem surgir as fagulhas indiciárias que sirvam de base para uma história comparada a partir do cinema, apta a suscitar interrogações inéditas sobre a memória na região. (cf. PRADO, 2005) Em uma constante mudança de enquadramento, trata-se de analisar minuciosamente cada documentário, realizado na conjuntura específica de cada país, em relação ao subgênero continental (“documentário de filhos de ex-guerrilheiros”) e suas interfaces com a experiência histórica comum de ditaduras na região.

Porque as formas cinematográficas não estão desvinculadas das conformações históricas. É fácil concluir que a dimensão morfológica é inerente à estética, mas cabe lembrar também que tal dimensão não é alheia à história (cf. GINZBURG, 2007b). Pois falar em ditadura(s) é referir-se a uma forma histórica, assim como falar em “documentários de filhos de ex-guerrilheiros” diz respeito a uma tipologia no campo cinematográfico. Na busca desses nexos, o tema das fronteiras fluidas deixa de ser apenas uma metáfora do hibridismo estético e passa a aludir também às experiências autoritárias compartilhadas pelos países vizinhos no passado recente.

É em nome dessa “aposta cognoscitiva” (GINZBURG, 2011a: 276), fundamental na crítica da micro-história à “euforia cética hoje em moda” (Idem: 274), que todas essas aproximações com o documentarismo íntimo têm sido feitas. Existe um problema nas análises fílmicas que se detêm na apologia da indeterminação estética. É como se o hibridismo estilístico fosse já tema bastante e a análise não precisasse cruzar a soleira da representação rumo à referencialidade. Há mesmo o risco de esse elogio da indeterminação confundir-se com a “euforia cética” que afirma que a história é igual à ficção, que a realidade e a ilusão são indiscerníveis. Outras vezes, ainda, algumas análises dos filmes íntimos apresentam problemas justamente quando tentam dar o passo em direção ao terreno histórico. De um lado, ao reduzir a referencialidade à noção de trauma, como se este fosse um núcleo comum suficiente na abordagem das violências históricas. De outro, nos casos em que o movimento em busca da referencialidade desemboca em uma grande abstração conceitual (a pós-modernidade, o capitalismo atual e seus vários adjetivos). No fundo, mais do que uma aproximação metodológica entre documentário íntimo e micro-história, trata-se aqui de realizar uma reivindicação epistemológica, afirmando a validade e a necessidade da compreensão das conformações históricas a partir da análise das formas cinematográficas e vice-versa. Em termos mais concretos, o objetivo de todas essas aproximações é buscar modos de se pensar as particularidades dos documentários íntimos em uma relação complexa com o subgênero sul-americano, com as conformações ditatoriais da região e, sobretudo, com as distintas formas de transição para a democracia. Esses documentários recentes, assim,

serviriam como vias de acesso às intrincadas conexões entre o presente democrático e a memória do passado autoritário.

As circunstâncias da morte de Celso Castro foram atípicas. Ex-guerrilheiro anistiado, ele não logrou se inserir na realidade brasileira após o retorno do exílio. Tampouco ele estaria enquadrado na categoria de desaparecido político. Em grande medida, sua morte foi o resultado de uma inadaptação pessoal na nova democracia que começava a se forjar no país. O que essa estranha morte individual, representada em um documentário de 2010, pode revelar sobre a democracia brasileira que herdamos daqueles tempos? Neste ponto, a atipicidade da morte de Celso Castro adquire sua potência indiciária, a melancolia e a introspecção de *Diário de uma busca* iluminam certas zonas opacas da redemocratização brasileira. Um último jogo de escalas sugere que a ausência íntima ali narrada é o indício de certas lacunas históricas ainda hoje remanescentes no Brasil. Afinal, a atipicidade da morte de Celso talvez tenha alguma relação com a “exceção brasileira”, “único país sul-americano onde torturadores nunca foram julgados”. (TELES; SAFATLE, 2010: 10)

### **Referências bibliográficas**

- AMADO, Ana. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: *33 e Passaporte húngaro*. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 142-156
- 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-autobiograficos-chilenos](http://pt.scribd.com/doc/56260502/Documentales-autobiograficos-chilenos)> Acesso em: 07 jan. 2013.
- 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, Vol. XII, 2010. p. 109-125

- GINZBURG, Carlo. Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito. In: \_\_\_\_\_. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011a. p. 249-279
- GINZBURG, Carlo. Detalhes, primeiros planos, microanálises – À margem de um livro de Siegfried Kracauer. In: \_\_\_\_\_. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011b. p. 240
- GINZBURG, Carlo. Provas e possibilidades (Posfácio a Natalie Zemon Davis, *O retorno de Martin Guerre*). In: \_\_\_\_\_. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011c. p. 311-335
- GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: \_\_\_\_\_. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. 2 ed., São Paulo: Cia. das Letras, 2007. p. 143-179
- GINZBURG, Carlo. Prefácio. In: \_\_\_\_\_. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. 2 ed., São Paulo: Cia. das Letras, 2007. p. 07-14
- GINZBURG, Carlo. Prefácio. In: LIMA, Henrique Espada. *A micro-história italiana: escalas, indícios e singularidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 09-12
- GUTIÉRREZ, Gregorio Martín (org.). *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores, 2008.
- HIRSCH, Marianne. The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, Durham: Duke University Press, 29:1, 2008.
- HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. III, ano III, n. 1, jan/fev/mar 2006, ISBN: 1807-6971. Disponível em: <[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)> Acesso em: 17 mar. 2013.
- LEJEUNE, Philippe. Cine y autobiografía, problemas de vocabulario. In: GUTIÉRREZ, Gregorio Martín (org.). *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores, 2008. p. 13-26
- MARZOCHI, Ilana Feldman. *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. 2012. 162 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- 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. *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- PRADO, Maria Ligia Coelho. Repensando a história comparada da América Latina. *Revista de História (USP)*. v. 153, 2º - 2005. p. 11-33.
- 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.
- RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- RIDENTI, Marcelo. 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.
- 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.
- TAPAJÓS, Renato. *Em Câmara Lenta*. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 2 ed. revisada, 1979.
- TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
BRASIL