



Significação: revista de cultura
audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

Tavares da Silva, Denise

Então entra, porque continuo te vendo: ambiguidade e melancolia em La ciudad de los
fotografos

Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 42, núm. 44, julio-diciembre, 2015, pp.
142-159

Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765819009>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



**Então entra, porque
continuo te vendo¹:
ambiguidade e melancolia
em *La ciudad de los
fotografos***

*So enter, because you keep
seeing: ambiguity and
melancholy of resistance in
La ciudad de los fotografos*

Denise Tavares da Silva²

1 Releitura do verso “Então, entras, já te vejo”, do poema A Espera, de Henri Lefebvre (ver Referências Bibliográficas).

2 Jornalista, Mestrado em Multimeios e Doutorado em Integração Latino-Americano. Professora Adjunta do Departamento de Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Área: Audiovisual e Mídias Digitais. E-mail: denisetavares51@gmail.com

Palavras-chave: documentário; fotografia; memória; ditaduras latino-americanas; resistência.

Key words: documentary; photography; memory; Latin American dictatorships; resistance.

Carmona, indica o quanto a ausência e perda do pai reverberam, profundamente, nas vidas dos filhos.

Trilha-se, deste modo, a ideia de rever, rediscutir, retomar estes períodos em uma perspectiva de não só conhecer o passado, mas em especial, de percebê-lo em sua intensidade no presente, entrelaçando estas filmografias latino-americanas cuja estilística também não está imune às novas constelações de sentidos que os acontecimentos, com a distância do tempo, imprimem aos sobreviventes. Além disso, o olhar dos filhos, como já foi dito, esgarça a temática dos enfoques sobre militantes e sobreviventes e, em muitos casos, resgata uma cumplicidade já garantida, também, pela possibilidade, agora, de maior espaço às autocríticas, sem que esta posição signifique a perda da condição de vítimas que sofreram a violência do Estado. Não se trata de um movimento simples. Mesmo porque, a guinada atual ao conservadorismo, costurado por projetos de uma esquerda que cada vez enfrenta mais as próprias contradições gestadas no exercício do poder das democracias representativas⁶, embute um maniqueísmo que não facilita a exposição das próprias fragilidades, desafiando as propostas que não se desviam deste debate. Neste sentido, a garantia da afetividade e a imersão em projetos coletivos talvez sejam os que mais permitam a exposição das ambiguidades e dúvidas que humanizam os sobreviventes. Abre-se aqui a discussão que este artigo foca a partir do documentário chileno *La ciudad de los fotógrafos* (*A cidade dos fotógrafos*, 2006), de Sebastián Moreno. O objetivo é analisar como o filme, que se inicia em um registro que parece enfatizar mais uma monumentalização das estratégias da resistência à sanguinária ditadura chilena vai, aos poucos e sutilmente, fraturando este lugar e configurando, talvez, uma outra abordagem do período. Um movimento que, a nosso ver, pode realocar o lugar do discurso revolucionário, aplainado, como já colocado, primeiramente pelas narrativas humanitárias e, hoje, pelo vazio perplexo das distopias que avultam em uma sociedade palmilhada pelo consumo. E onde o documentário latino-americano continua reinventando seu território, premido ainda pelas políticas que, se os incentivam, parcialmente, enquanto produção, não conseguem torná-lo acessível à maior parte da população.

Fotógrafos dos perdedores e dos mortos

Tendo como espinha dorsal depoimentos de fotógrafos gráficos que se agruparam a partir de 1981 na Associação dos Fotógrafos Independentes (AFI), A

6 Referimo-nos aqui, à situação de chegada ao poder pelo voto que, à exceção do projeto bolivariano de Hugo Chaves, assumido como revolucionário, pautou-se pela ênfase à democracia e às reformas sem, no entanto, assumir qualquer proposta ou política de transformação do sistema capitalista.

cidade dos fotografos é um documentário construído com três materialidades: as entrevistas no tempo presente, os filmes de arquivo e as fotografias. Estas, em diversos momentos, funcionam como personagens protagonistas que conduzem a narrativa e também garantem a fluência fílmica em uma composição estética e estilística consistente em relação às pretensões do documentário. Também a trilha sonora tem papel relevante. Primeiro, na definição do clima do documentário - como nas cenas iniciais em que o barulho típico de grandes manifestações populares nas ruas convive com o som exasperante de helicóptero e buzina, enquanto em cena, mãos em close manipulam uma câmera fotográfica. E também para a garantia da continuidade fílmica e ênfase ao protagonismo da câmera fotográfica, como ocorre em longas sequências narrativas de imagens estáticas, que são acompanhadas, apenas, por sons que remetem aos cliques dos barulhos das câmeras. Há, ainda, em camada que surge de forma descontínua, a concepção geracional que se revela desde a apresentação inicial quando, em uma foto desfocada, uma criança olha para cima como se fosse uma espectadora privilegiada da história que surgiria à sua frente.

Este vínculo com a infância, que traduz uma intencionalidade quase didática no sentido da necessidade das novas gerações saberem o que ocorreu, é ainda mais reforçado no primeiro depoimento do filme, de José Moreno Fabbri, que é entremeado por fotos familiares, instantâneos cotidianos, em um jogo do acaso totalmente descolado de qualquer pretensão de militância política. No áudio, o fotógrafo e diretor do documentário didaticamente narra como seu pai transformava uma caixa de chá em câmera. José Moreno é um dos co-fundadores da AFI e dedicou praticamente toda a sua vida à fotografia e também à Academia⁷. Seu ingresso no filme registra também o fim de um tempo: o antigo laboratório de fotografia, onde Moreno (pai) trabalhou durante décadas, já não revela nada há três anos e esta inutilidade dos equipamentos acabou provocando a mudança funcional do local que passou a ser uma cozinha. Mas sob estes rastros, história e memória ainda vivem disponíveis na gaveta de um armário empoeirado, mantido ali. É dela que Pepe Moreno retira uma fotografia, obra de Luis Navarro, uma imagem que pouco oferece à primeira vista: trata-se de um grupo semi-enfileirado no alto de uma parede construída em um terreno aberto, fotografado a uma relativa distância, tendo outro pequeno grupo aglomerado na parte baixa. Uma composição aparentemente banal que, no entanto, terá uma pungente função na descoberta do que acontecia no Chile, desde o assassinato de Allende.

No filme a foto tem, já neste instante, uma função dramática: é ela que

7 Conhecido como Pepe Moreno, foi, durante anos, chefe da unidade de fotografia do Arquivo Andrés Bello, da Universidade do Chile. Hoje, vive em La Paz, na Bolívia.

permite o deslocamento do cenário, que até então estava fixo na capital chilena, Santiago, observada sob suas perdas, em uma percepção possível graças aos registros de Pepe Moreno: “Onde está a Santiago que meu pai fotografou?” – indaga Sebastián, em uma interrogação que articula o trânsito do vazio temporal ao espacial, diagnosticado por Luis Navarro, o autor da foto. Este, agora, está postado no cenário onde fez o registro. Mas, passado o tempo nada mais existe ali, não há vestígios do que testemunhou. Então, só resta recordar, explicitando para além do enquadramento a narrativa que se desdobrou a partir da imagem e que, voltando-se sobre si mesma, nesta outra temporalidade, pode ampliar o seu significado, em um processo de conotação garantido pela narrativa fílmica.

Esta ponte que se move entre a memória da experiência e a ampliação do documento configura um roteiro que segue as indicações dos seus entrevistados, ao mesmo tempo que reforça a dupla temporalidade que tensiona o filme: o passado, em preto e branco nas fotos e às vezes colorido nos fragmentos filmicos dos arquivos utilizados, torna-se onipresente porque não surge apenas como reminiscência ou lembrança. Não há, exclusivamente, fantasmas e/ou retalhos de vagas memórias. O que existe é a materialidade da imagem que Navarro segura com as mãos e esta impede qualquer tentativa de soterramento. O que inclui divagações quase gratuitas, como o fotógrafo lembrando que pensou estar diante de um castelo quando viu pela primeira vez aquelas paredes. Tempos depois, acabou descobrindo de forma trágica que a construção era uma mina onde quinze pessoas comuns foram enterradas vivas. Sua descoberta deve-se, também, ao olhar arguto de quem está acostumado a marcar detalhes: “Era a mesma camisa que vi na foto. Aquele corpo só poderia ser daquele desaparecido”.

Lonquén, lugar onde fica a mina, é um símbolo porque é o primeiro lugar a ser descoberto como um centro do horror praticado de forma múltipla pela ditadura de Pinochet. Para Navarro é a partir daí - fato que ocorreu em 1978 - que o ditador perde a sua credibilidade, porque se comprova que existiam, realmente, desaparecidos. Hoje, como dito, nada há no local, transformado em um singelo pedaço de terra com alguns buracos, decorrentes de erosão. Se a fotografia não tivesse existido qualquer pessoa passaria por ali sem nunca desconfiar de nada. A foto torna-se, então, a possibilidade da volta à vida, como diz Helena Maureira, que teve seus quatro filhos assassinados e agora eles (re)vivem, preservados em dois santuários construídos dentro da sua casa, onde os tradicionais “santos”, foram substituídos por grandes fotos. “Eu converso sempre com eles e assim eu os sinto vivos”, testemunha a mãe.

Sua figura trágica, que não é única, ganha comovente intensidade graças

à montagem que insere uma oração coletiva em que o eco do áudio é ampliado, enfatizando um estado de comunhão da comunidade que busca seus espaços de sobrevivência. Neste sentido, o documentário sustenta sua narrativa diluindo temporalidades e outras informações que o engessariam em uma perspectiva jornalística. Sua proposta, assim, está muito mais afinada ao desenho da memória, sem que esta colida ou se torne antítese da história. Afinal, como aponta Benjamin, “articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (Erinnerung) quando ela surge como um clarão num momento de perigo” (BENJAMIN, 2012, p.11). Neste sentido, o gesto primeiro do filme, de materializar o passado recuperando uma fotografia emblemática como a de Lonquén, gesto que o diretor volta a repetir em outros momentos, parece tornar possível o acesso objetivo ao tempo vivido, ao mesmo tempo que tensiona o presente, esvaziado da possibilidade que lhe foi arrancada. Cria, assim, uma transição sutil entre as duas temporalidades, em um confronto de presença e ausência que se intercambiam em um processo atravessado pela dor.

Por isso, o perigo maior para Sebastián Moreno é o esquecimento. É a cristalização de uma versão definitiva dos vencedores. Não à toa o diretor está ali, cunhando de forma clara o depoimento de Luis Navarro: “Eu me declaro como o fotógrafo dos perdedores e dos mortos. É a tarefa mais nobre do ser humano: defender os caídos”. A esta altura, o documentário parece seguir uma trilha linear que, quase sempre, leva à monumentalização dos fatos, enrijecendo-os de tal forma que parece afrontoso não sermos solidários às vítimas reais e aos sobreviventes que permanecem com suas dores. Há uma conjugação de imagem e sons que reforçam os dramas apresentados, estabelecendo a empatia e a solidariedade o que, de certo modo, anula as identidades: estamos diante das vítimas e é impossível não percebê-las neste lugar. E assim o documentário segue, voltando-se, agora, à sua temática central: a criação e atividades da AFI.

Militância e ética

A movimentação que resultou na Associação dos Fotógrafos foi pautada, basicamente, por dois objetivos: estratégia de sobrevivência e preservação da memória. Uma cena do documentário dá a dimensão do quanto fotógrafos e jornalistas conseguiam, de algum modo e apesar da repressão, se situar em um território menos perigoso que o cidadão comum naquele momento da vida chilena: gritando e com uma coragem surpreendente, duas mulheres vão em direção a um grupo de soldados que massacrava um homem caído, em uma das ruas de Santiago,

dá continuidade ao não perecimento das lembranças, passando por cima do acordo político que “pacificou” o país, mas não conseguiu soterrar as inquietudes dos que foram massacrados. Por isso, o filme apresenta-se nesta estrutura que vai e volta no tempo e até no espaço, cuidando que as transições garantam a continuidade narrativa. Por exemplo, em uma curta sequência, um dos fotografos que testemunham no filme, está na rua, observado pela câmera em relativa distância. Sua figura imóvel é encoberta duas vezes por ônibus que passam, muito rápidos, em primeiro plano. Em seguida, ganham a tela várias fotos, agora em preto e branco, isto é, do tempo passado, de interiores de ônibus com jovens dormindo ao lado de frases que rasuram as laterais internas do veículo, denunciando a ditadura militar.

Há uma aparente despreensão neste trecho do filme, algo que acentua o caráter circunstancial a seu percurso narrativo e que se soma à opção de dosar os depoimentos oferecendo, como contraponto, uma câmera que se preocupa em ir atrás dos seus protagonistas. Neste movimento, ela reforça a cotidianidade de encontros sem sobressaltos e assume a narração amparada pelo pacto já estabelecido com o espectador. A ausência da autoridade do narrador, que se apresentou, poeticamente, no início do filme, amparado por suas lembranças afetivas, amplia a distância da fabulação de um lugar de memória “monumental”, que as entrevistas em interiores, tão previamente preparadas, costumam acentuar. O documentário, assim, insere-se num certo grupo de produção contemporânea que busca embaralhar as fronteiras que o distingue da ficção, na medida em que identidade entre autor, narrador e protagonista torna-se mais e mais fluida enquanto a fruição do tempo narrativo, desenhado por ausência de marcas temporais que não sejam os dois territórios amplos – passado e presente – sustenta-se pela gravidade de se estar, também, constituindo-se como fonte da história (FERRO, 1992).

A esta altura, o espectador já está embebido pela lógica de quem convive com a câmera fotográfica como extensão do corpo. A morte do sacerdote André Jarlan, um dos momentos mais duramente dramáticos do período, é narrado pelo fotógrafo que tinha 13 anos quando o fato aconteceu. Seu pai não o levou ao enterro, que foi acompanhado por uma multidão: “Mas quando eu olho esta foto, é como se eu estivesse ali”, resume. Ou seja, entrar na foto é reconhecer-se parte da história vivida e também do filme; é apropriar-se da experiência inteira pela profunda convicção do sentimento de pertencimento a uma comunidade ativa, que envolve e garante identidade.

Mesmo quando o tempo parece distante, a memória é acionada, como diz Pepe Duran, que por cinco anos trabalhou para a France Press e registrou o

governo Pinochet sacrificando seus carabineiros para justificar mais repressão. “Era a guerra suja”, garante o autor da foto do carabineiro apunhalado por um segurança do Serviço Nacional de Informações (SNI), que repercutiu em todo mundo. Mas, não se deve acreditar demais no que se vê...

A foto? Não acreditar (demais) no que se vê. Saber não ver o que se exhibe (e que oculta). E saber ver além, ao lado, através. Procurar o negativo no positivo e a imagem latente no fundo do negativo. Ascender da consciência da imagem rumo a inconsciência do pensamento. Refazer de novo o caminho do aparelho psíquico-fotográfico, sem fim. Atravessar as camadas, os extratos, como o arqueólogo. Uma foto não passa de uma superfície. Não tem profundidade, mas uma densidade fantástica. Uma foto sempre esconde outra, atrás dela, sob ela, em torno dela. *Questão de tela*. Palimpsesto (DUBOIS, 1994, p. 326).

Este é um dos momentos que garante um outro rumo ao documentário: se até agora a imersão narrativa configurava a justa recuperação da memória e feitos de quem havia enfrentado a barbárie, agora o presente se impõe, empurrando, muito fortemente, as certezas e heroísmos percebidos até ali. Pois a convivência diária com a violência teve seu custo. Pressionado pela necessidade de “dar veracidade” aos acontecimentos, um dos fotógrafos também protagonista do documentário, revela o quanto se chocou com a própria ação: em uma das coberturas que fazia, ao ver um jovem sangrando por ter um olho vazado, pede que este, mesmo caído, revele sua face dilacerada para registrar a cena. Pertencer à AFI já não significa, exclusivamente, se proteger ao mesmo tempo em que se registra as imagens que vão mostrar ao mundo o que ocorria do Chile. A convivência com o horror é reconhecida, pelo fotógrafo, em sua potência de anular o assombro diante da barbárie.

A reflexão, talvez tardia, mas não desprezada pelo documentário, desliza a narrativa humanizando-a ao rascunhar as profundas contradições que a participação de uma “observação-militante”, ou mesmo só a observação de um cenário cotidiano de guerra, engendra. Ninguém fica imune a esta proximidade que, sem ser percebida muitas vezes, imbrica a integração ao processo violento, justificado pela necessidade de eliminar o inimigo. Tal mergulho, levado a extremo, remete ao que Franz Fanon (1968) apontara quando, como médico psiquiatra que atendia a população argelina, descreveu o quanto o opressor convivia no oprimido, chegando a dirigir as ações e sentimentos deste último. Porém, as reflexões de Fanon vivem o limite da convicção política, pois a expulsão da França colonial era, na sua visão, impossível, sem uma reação de violência à altura daquela estabelecida pelo colonizador. A diferença,

portanto, nesta guerra contra a ditadura chilena, é que não há invasor, pois o domínio foi emaranhado internamente, saiu das fileiras dos que estavam fabulando um novo Chile menos desigual, sob a tática do processo democrático que jamais ousou se apresentar como uma revolução.

Assim, apesar da excepcionalidade da situação chilena, a atuação dos fotógrafos deixou espaço para esta autocritica, indicando uma opção que afina-se ao dilema apontado por Sontag (2003), em relação a um relativo desprestígio da fotografia documental quando comparada ao fotojornalismo, na medida que este investe, cada vez mais, ao máximo do detalhe, à exposição contundente dos componentes do horror. Um caminho que ela identifica em uma analogia presente no universo cultural dos fotógrafos:

Não existe guerra sem fotografia, observou o notável esteta de guerra Ernest Junger em 1930, refinando dessa maneira a irreprimível identificação da câmera com a arma: “disparar” a máquina apontada para um tema e disparar a arma apontada para um ser humano (SONTAG, 2003, p. 58).

A analogia faz ainda mais sentido nas sequências seguintes do filme, agora embrulhado em tom cinzento, reflexivo e melancólico, depois de reconhecer o quanto a adrenalina é contundente e imperativa, apesar de nunca impedir o medo, como confessa Inês Paulino, fotógrafa de origem brasileira que também integrou a AFI, a Associação que fascinou Rodrigo Rojas, brutalmente assassinado aos 19 anos. O jovem havia voltado do exílio há pouco, junto com a família, e se reuniu ao grupo pautado pela admiração aos colegas que, por sua vez, o incentivaram. Mas sua morte deu a dimensão da fragilidade da Associação para proteger a todos. Afinal, do lado oposto havia a atuação sistemática e violenta da polícia política, que agia frontalmente, sem se ater às regras mínimas dos direitos do cidadão. “Reformar o passado em função do presente via gestão das memórias significa, antes de mais nada, controlar a materialidade em que a memória se expressa [...]” (SEIXAS, 2004, p. 42). Um documentário é, antes de tudo, um ponto de vista.

Conclusão

O filme de Moreno, ao territorializar algo que é tão facilmente reconhecido como uma realidade que também nos visitou e a nossos vizinhos, provoca, quase que imediatamente, um sentimento de pertencer a uma história comum. Algo que buscamos e que o cinema tem permitido encontrar quando investe em uma escolha

que é, de algum modo, uma suspensão do tempo. Como lembra Agamben, a história não sujeita o homem a um tempo linear que não se interrompe, mas é o oposto disso: “[...] o tempo da história é o cairós em que a iniciativa do homem colhe a oportunidade favorável e decide no átimo a própria liberdade” (AGAMBEN, 2005, p. 126). Esta libertação, em *A Cidade dos fotógrafos*, oferece-se pela própria escolha temática e por um roteiro que aninha-se à estética dos instantes congelados que, apresentados em seu processo histórico de construção, ganham fluência, agregam-se às vidas suspensas para que a memória seja tecida. E, neste cerzir, a história se apresenta.

Tal inscrição remete à origem da fotografia e sua utópica dimensão de apreensão total da realidade que o cinema secundou, mais especialmente o documentário e sua vã simbiose à verdade. E embora não haja no filme de Sebastián Moreno uma dimensão épica, é possível, talvez, falarmos de aproximações. Isto porque, a ideia de resistência à opressão está vinculada a um projeto que propõe, de forma clara, a revisão dos fatos e uma dimensão de justiça que incorpora a punição dos assassinos. E a fenda histórica no Chile, afinal, foi garantida pela morte de um Pinochet impune e uma sociedade que hoje se debate, no mínimo, entre dois caminhos opostos. Neste sentido, observar o filme como uma obra que ao falar do passado está, na verdade, falando, também, do presente (FERRO, 1992, p. 53-65), implica reconhecer sua parcialidade que deixa no ar algumas interrogações. Entre elas: até quanto tempo as vítimas vão sobreviver na memória dos vivos, diante das paisagens e pessoas que desaparecem?

Essa questão, de certo modo, problematiza a relação com a fotografia hoje. Se há algo que robustece a materialidade do filme é a presença das máquinas fotográficas analógicas que parecem projetar no imaginário um corpo a corpo mais intenso para que o registro aconteça. Nesta visada, uma das cenas mais emblemáticas do documentário, recuperada pela pesquisa de arquivo, é a sequência em que um carabineiro, fuzil em punho, exige que uma fotógrafa lhe entregue o filme. O movimento dela acentua o drama do gesto no enquadramento que não omite a irritação e impotência diante do apagamento da história: ao retirar o filme da máquina, a fotógrafa o desenrola totalmente, expondo-o à luz e, assim, anula integralmente seu trabalho. A *performance* mantém na tela a autoridade de quem está, de algum modo, tendo o controle de parte da situação e acentua a relação simbólica, de materialidade plena, que as máquinas fotográficas, agora digitais, não têm. No artefato antigo, a manipulação artesanal remete à discussão que, nas beiradas, persiste, e que polemizou os primeiros anos do digital, agora praticamente

hegemônico nos registros. E mesmo que nossa pretensão não seja escavar esta trilha, a imaginação acionada sobrepõe a força desta *mise-en-scène* na partilha da memória, apostando, quase intuitivamente, na potência desta permanência que se sustenta pelas materialidades.

Na verdade, a evocação algo nostálgica remete à persistência simbólica de um instrumento que se configurou, também, pelos aparatos que o envolviam. Como lembra Sennett, se o tempo da cultura humana comparado à existência natural é breve, quando observamos os objetos sólidos criados pelo homem e percebemos que é possível voltar a eles o quanto quisermos, a temporalidade se estende quase em um sem fim, na proporção do nosso investimento na memória e preservação desta cultura (SENNETT, 2012, p. 25-26). No entanto, não se pode esquecer que por mais de um século “a legitimidade documentária da imagem fotográfica jamais foi questionada (ao passo que sua legitimidade artística teve de esperar muito tempo para ser estabelecida)” (AUMONT, 1993, p. 181). Já hoje, tanto o dispositivo fotográfico como o cinematográfico seguem atravessados por debates que reconhecem a inevitabilidade da produção deliberada e condicionada à história de cada tempo na perspectiva de mobilização de certos efeitos sociais.

“Não ter a foto da família é como não fazer parte da humanidade”, diz Ana Gonzalez, no documentário, falando como foi circunstancial a primeira possibilidade de registro dela e seus filhos. Um *instart* que se adensa quando ela, como outros, passam a incorporar os fotógrafos da AFI como parte essencial dos protestos que organizam. O dar visibilidade, o dar chance a que as pessoas consigam ver o que o poder de Pinochet, naquele momento, não permitia, é assumir a cidadania ampliada no sentido de ganhar uma identidade a qual, bastava, a imagem. Por isso, são tão contundentes as faces congeladas na dor e no canto da “Internacional” no enterro do jovem Rojas: elas formam um elo cúmplice da perplexidade e impotência, desenhando um conjunto que recupera a empatia após os desnorreamentos explicitados nas fissuras acionadas por quem, afinal, confessa-se em culpa: “nós estimulamos Rodrigo a ser fotógrafo e ele queria ser herói”.

Ao optar por este passado que deixa de ser um território harmônico para ser um lugar em que se manipula uma memória complexa, que se abre a críticas e autocríticas, o documentário de Moreno acena para um passo além da confessada admiração pelo pai e pela fotografia. Deixa, ao espectador, algumas dúvidas, sem que estas signifiquem a desqualificação dos que, na verdade, não tinham tantas opções como os anos que seguiram, às vezes, sugerem. Afinal, voltar ao tempo não significa recolher dele as outras possibilidades, pois tudo se alterou, em especial, a própria

percepção dos fatos. Talvez por isso o filme também deixe em suspenso o relato magoado de Luis Navarro, o autor da foto que inicia o filme. Sem ser contestado na narrativa, ele confessa ter sido acusado de traição por uma parte da esquerda chilena, em função de um episódio nebuloso em que ficou preso. Vítima de vítimas, traduz, por um lado, a paranoia daqueles dias. Só que sua fala se estende em autodefesa, valorizando os amigos que o conheciam e o apoiaram, revelando a camaradagem construída na luta, sentimento intangível estranhamente sólido. Este, pelo menos, é o rastro ao qual o filme adere. Esta é a sua “causa”, em sintonia ao que nos aponta, lucidamente, Didi-Huberman:

Os reinos, “governabilidades”, segundo Foucault ou, ainda, “polícias” segundo Rancière, tendem, certamente a reduzir ou subjugar os povos. Mas essa redução, ainda que fosse extrema como nas decisões de genocídio, quase sempre deixa restos, e os restos quase sempre se movimentam [...] (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 149).

Se estes movimentos fabularam, no primeiro instante fílmico, pós fim das ditaduras, os grandes relatos sobre a militância, agora as obras parecem reconhecer os limites das representações e “buscam reconstruir as memórias parciais que cada um aborda: a experiência pessoal e familiar da perseguição e do terrorismo de Estado” (PIEDRAS, 2014, p. 184). Este caminho também abre a possibilidade de uma não instância de redenção que coroe o relato: o final do documentário, agora, está em suspenso, aberto a um próximo ato. Tal composição, que excluiu o confronto de olhares e mesmo falas durante quase todos os 80 minutos do filme, em um procedimento que acumula depoimentos solitários, acaba por recorrer ao artifício de uma celebração, em um procedimento que parece costurar a ênfase no “minha culpa” que persiste entre os sobreviventes.

Tantos morreram, tantos foram assassinados - inclusive fotógrafos da AFI - o que resta, então, aos vivos? Uma interrogação que resvala, muitas vezes, no extracampo fílmico, potencializando a articulação cuidadosa dos vários relatos que são intercalados por anônimos que não ficam em segundo plano. Ao contrário, são também eles o próprio sentido do filme. Afinal, por onde estarão hoje aquelas mulheres e homens acorrentados à frente do Palácio de La Moneda, que tiveram a coragem de expor as suas dores e revolta, mesmo sob o risco de também desaparecerem? Pessoas que só foi possível observar porque se ofereceram ao registro, acreditando na potência do enquadramento como instrumento parceiro da busca pela justiça e para a manutenção da memória.

Não se pode negar, no entanto, que neste tipo de documentário que se abre em primeira pessoa, como ocorre em *A cidade dos fotógrafos*, a armadilha de uma subjetividade monolítica espreita a narrativa, mesmo quando o tema se anela de forma indireta ao narrador/autor. Na representação do mundo histórico, que aqui articula o passado e o presente, o delineamento frágil dos personagens os reduzem a seus testemunhos, em um jogo que amálgama as falas, facilitando uma padronização da geração ali exposta. E, do lado de cá, o espectador fica aprisionado à contundência desta necessária justiça, pois, diante da barbárie, é impossível não ser solidário.

Por outro lado, a opção de restringir informações que complementassem a subjetividade de quem testemunha, também enlaça a maior parte dos depoimentos às vivências construídas em torno da AFI, identificando um dos vazios do presente: as dificuldades dos projetos coletivos. Além disso, ao impedir que uma maior empatia se estabeleça com este ou outro fotógrafo da Associação – para além da reverência ao pai, apresentado, inicialmente, como o mote fílmico –, o documentário de Moreno também intensifica a direção da câmera para as vítimas anônimas e de poucas vozes, enfatizando estas participações na história. Neste sentido, é intensa a cena em que a mãe de Rodrigo Rojas, filmada de longe, coloca uma rosa em seu túmulo, sem nada dizer. Seu silêncio expressa a dor que persiste, as feridas que continuam escancaradas, os pactos que se construíram sobre memórias rareadas pela total falta de informação. Por isso os mortos, pendurados como quadros nos pescoços de cada militante, permanecem entre os vivos como sombras que não podem descansar.

É esta imensa dívida que o documentário de Sebastián Moreno se propõe a partilhar. Não se trata, portanto, apenas de contar histórias ou remexer em memórias que se apresentam ainda fragmentadas, justamente porque não é tão fácil ou simples revirar um passado que foi, brutalmente, alterado. Mas é justamente a possibilidade de mostrar estas alterações que impulsiona o filme e dá consistência aos testemunhos cuja subjetividade é recortada, revelando que a violência e o tempo permitem a reflexão que pode negar os próprios fatos, além de não serem capazes de destruir a experiência.

Não se pode, portanto, dizer que a experiência, seja qual for o momento da história, tenha sido “destruída”. Ao contrário, faz-se necessário – e pouco importa a potência do reino e de sua glória, pouco importa a eficácia universal da “sociedade do espetáculo” –, afirmar que *a experiência é indestrutível*, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 149).

AUMONT, J. *A Imagem*. Campinas/SP: Papirus, 1993.

AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

CAMPO, J. *Cine documental argentino: entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.

FANON, F. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERNANDÉZ, C. “La Memoria Audiovisual”. In. *Escrituras del malestar: Chile del Bicentenario*. Santiago: Universidad de Chile, 2011, p. 313-318.

FERRO, M. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: paz e Terra, 1992.

LEFEBVRE, H. *La presencia y la ausência*: contribución a la teoría de las representaciones. México: FCE, 2006.

PIEDRAS, P. *El cine documental em primeira pessoa*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SARLO, B. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SEIXAS, J. A. “Percursos de memórias em terras de História: problemáticas atuais”. In *Memória e (RE)Sentimento*. 2ª ed. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2004, p. 37-55.

SENNETT, R. *O Artífice*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

Referências Audiovisuais

Filmes

COM mi corazón em Yambo (*Com meu coração em Yambo*). Fernanda Restrepo Arismendi, Equador, 2011.

O ESTOPIM. Rodrigo Mac Niven, Brasil, 2014.

DIÁRIO de uma busca. Flávia Castro, Brasil, 2011.

EN algún lugar del cielo (*Em algum lugar do céu*). Alejandra Carmona, Chile, 2003.

Então entra, porque continuo te vendo: ambiguidade e melancolia em *La ciudad de los fotografos*