

A Política no Cinema Latino-americano: O Lugar da Memória em “Quase dois irmãos”, de Lúcia Murat, e “Los rubios”, de Albertina Carri

Miguel Serpa Pereira¹

Resumo: A partir da análise dos filmes “Quase dois irmãos”, de Lúcia Murat, e “Los rubios”, de Albertina Carri, discute-se o lugar da memória e suas representações através de personagens e cenários políticos contemporâneos. Interessam, especialmente, as questões relativas ao papel da memória no que diz respeito às relações entre militantes políticos do anos 1970, o poder político e a configuração da sociedade atual.

Palavras-Chave: Cinema Latino-americano, memória, documentário, cinema político

1. Título de seção

Introdução

Filmes latino-americanos recentes têm se debruçado sobre questões relacionadas com o universo da política enquanto representação da vida social. Em muitos casos, os temas abordados referem-se a fatos relacionados com os anos de chumbos em nosso continente. Neste texto, interessa-me, especialmente, investigar os lugares da memória, parafraseando o livro de Pierre Nora, que podem ser identificados em dois desses filmes, o brasileiro “Quase dois irmãos”, de Lúcia Murat, e, o argentino “Los rubios”, de Albertina Carri. Por coincidência, são dirigidos por mulheres que, no entanto, pertencem a gerações diferentes. Lúcia Murat foi militante política, no Brasil, durante os anos 1960 e 1970, sendo, inclusive, presa e torturada, enquanto que Albertina Carri era ainda criança, quando, aos três anos de idade, seus pais foram presos e assassinados sob tortura durante a ditadura militar argentina.

¹ Miguel Serpa Pereira é Professor da PUC-Rio.

Seus filmes também se distinguem não apenas pelas abordagens diferenciadas em relação a linguagem e gênero, mas também no que tange às experiências narradas. Se Lúcia Murat, embora de uma forma assimétrica, busca, no passado, uma relação com o presente, Albertina Carri faz do documentário presente uma investigação sobre o passado vivido por seus pais e sua família.

“Quase dois irmãos” atravessa três momentos diferentes da representação política em nossa sociedade. Nele, a cineasta representa os finais dos 50 e inícios dos 60 num contexto que pode ser definido como o entre-lugar do movimento cepecista e da relação idealizada entre a favela e o asfalto. Os anos 70 são o espaço da repressão aos movimentos políticos de contestação à ditadura militar e das relações entre presos políticos e presos comuns que conviveram nos mesmos cárceres. Nesse ambiente, teriam se originado as atuais facções criminosas que comandam o tráfico de drogas e o crime organizado no Rio de Janeiro, coisa, na realidade, bastante improvável. O terceiro momento da narrativa se situa no contexto político da atualidade, estabelecendo uma nova relação entre a favela e o asfalto. Deste modo, embora a política seja o motivo central da narrativa, ela acaba se tornando mais um pano de fundo do que o seu objeto constitutivo. A memória desses momentos é, no entanto, parte constituinte do processo narrativo, uma vez que o episódio central é a relação entre presos políticos e presos comuns que se torna uma espécie de vértice da história contada, dando assim sentido ao filme. É também uma experiência próxima da vivência da cineasta. Por isso, ela se apresenta como um lugar de memória entre o pessoal e o institucional.

Já em “Los rubios”, de Albertina Carri, também a memória está no centro da narrativa. No entanto, suas recordações são extremamente difíceis de serem reconstituídas, pois, quando seus pais foram presos, ela tinha apenas três anos de idade. Realiza então uma investigação pessoal para se aproximar desse espaço que lhe foi cortado pela ditadura militar. Vai em busca do não vivido para dar sentido ao vivido. Vale-se, assim, de inúmeros estratagemas narrativos para obter os possíveis lugares de memória que sua história constrói.

Ambos tratam também da violência. No caso de Lúcia Murat, o tema perpassa o passado e está também no contexto contemporâneo. Em “Los rubios”, a violência está associada a um processo social que tem nas “mães da Praça de Maio” seu símbolo maior e no movimento “HIJOS”² sua face mais próxima da história de Albertina Carri.

² “HIJOS” é uma associação de filhos de desaparecidos durante a ditadura militar, organizada, em 1996, por ocasião dos 20 anos do golpe.

O lugar privilegiado dos filme é a memória de seus personagens que reconstroem o cenário e os episódios do passado. Significa dizer que as narrativas aludem a uma dimensão que privilegia as temporalidades e a construção de sentido propostos no âmbito da memória, isto é, o tempo presente se explica numa lógica que cruza história e ficção. Ou, como diz Ana Amado, referindo-se ao fato dessas experiências e movimentos trazerem à tona a dor:

“Os integrantes de HIJOS, por seu lado, depositaram também no visual o peso de suas estratégias de identidade e memória, através de vídeos, filmes, fotografias e diversos modos de intervenção cênica. Dos esquetes à performance teatral, passando pela instalação, eles projetaram suas atividades na interconexão entre diferentes suportes e linguagens destinados a refigurar a perda, ou a tornar presente, diante da comunidade, as conseqüências inextinguíveis da violência do passado” (AMADO, 2004: 180)

Assim, a violência política aparece de formas diferentes em ambos os filmes. Mas, no filme de Lúcia Murat essa questão está também associada a outros temas, até por seu filme ser uma ficção. Na verdade, o episódio contemporâneo, que mostra a nova forma de relacionamento entre favela e asfalto, é o gerador do raciocínio narrativo do filme. Embora não se possa estabelecer uma relação de causalidade entre o passado e o presente, essa parece ser a sua tese.

Binarismo narrativo

Mas, no filme de Lúcia Murat encontra-se também essa mistura de elementos. Na simbologia do tempo passado está o próprio motivo do filme explicitado logo na sua abertura, através do texto:

“Nos anos 70, durante a ditadura militar, presos políticos e presos comuns acusados de assalto a banco, estavam submetidos à Lei de Segurança Nacional. Cumpriam pena nos mesmos presídios. Este filme se inspira no encontro desses dois mundos”.

Esta última frase enseja o mote principal do filme, expresso num texto reflexivo de Miguel, personagem do militante político, que, em off, diz: “Temos todas duas vidas, uma a

que sonhamos e outra a que vivemos”. Este tom afirmativo é, no entanto, precedido pela história de Cinderela, narrada a Miguel por sua mãe nas primeiras imagens do filme. Portanto, um terreno ficcional e simbólico. Em oposição a Miguel, o menino do morro, Jorginho, seu amigo de infância, adulto transforma-se no chefe do tráfico numa favela do Rio de Janeiro.

A narrativa se desenvolve assim numa estrutura binária. É também importante dizer que “Quase dois irmãos” contempla aspectos biográficos de gerações bastante específicas que estão condensadas em alguns dos personagens centrais. A estrutura binária não apenas contempla as diferenças como as acentua. No cárcere, por exemplo, mesmo entre os presos políticos, são evidentes as facções de origem, como os trostkistas em relação aos outros, para não falar das diferenças entre presos comuns e presos políticos. Ao mesmo tempo em que sublinha os traços de diferenciação, o filme elabora biografias e identidades não apenas individuais, mas também culturais e políticas. Assim, se inscrevem, em suas biografias, tanto traços da elaboração de uma memória histórica como os da memória fabricada pela ficção, num processo narrativo binário. Embora de difícil decifração, uma vez que essas informações estão misturadas no perfil de cada personagem. Também não há dúvida que a biografia da autora, Lúcia Murat, participa do processo narrativo, na medida em que ela, além de ser co-roteirista, foi também quem escolheu as estratégias da linguagem cinematográfica para o filme. Portanto, a ficcionalização também invadiu o filme pela memória de sua autora. Esta concepção está muito bem referida em Jeanne Marie Gagnebin, numa conferência sobre o tempo, quando ela diz que a autobiografia

“compartilha as estratégias da ficção, em particular a construção do enredo, da trama (aquilo que Ricoeur chama de mise en intrigue – Temps et Récit, I {Paris: Seuil, 1983}, pp.55ss); construção que remete a uma noção de verdade não mais como exatidão da descrição, mas sim, muito mais, como elaboração de sentido, seja ele inventado na liberdade da imaginação ou descoberto na ordenação do real”
(GAGNEBIN, 2005: 68)

Esse binarismo compõe também as idas e vindas à memória, inclusive à mais recente. Na verdade, o filme começa com as imagens do passado mais remoto: os personagens ainda crianças, cada um vivendo o seu mundo. No entanto, a alusão à história da Cinderela está

associada à outra, a do mundo real, por paradoxal que possa parecer. Num dialogo bem próximo um do outro, os dois mundos, o da favela e o do asfalto, são mostrados numa construção ideal, com tonalidades fotográficas diferentes, mas contendo esse mesmo binarismo que se expande também para a forma cinematográfica.

Nos primeiros 18 a 20 minutos, o filme passa de um tempo para o outro com muita rapidez. É como se uma história fosse entrando na outra e ambas sendo tecidas num mesmo destino. Assim, os dois personagens centrais vão se construindo no fluxo de uma memória autobiográfica que vem à tona aos pedaços para formar um painel lógico e coerente. Os dados do que se poderia chamar de mundo real aparecem sob a forma de texto ou de um narrador principal. As três temporalidades são expressas com textos precisos que, depois de lidos na tela, ficam como marcas na mente e na memória dos espectadores, evitando ambigüidades, confusão e interpretações errôneas dos episódios narrados. Logo no início, por exemplo, aparece o letreiro “1957 – Favela de Santa Marta”, sob a imagem de uma cena do compositor de samba cantando. Um pouco mais adiante, “2004 – Presídio de segurança máxima de Bangu”, no encontro dos dois principais personagens. E, finalmente, sob a imagem dos presos voltando para as celas depois do futebol, “1970 – Presídio da Ilha Grande”. Talvez por isso, se explique a estratégia que utiliza atores diferentes para os dois principais tempos do filme, os anos 70 e o momento atual. De um modo geral, nas dramaturgias cinematográficas mais convencionais, os personagens envelhecem na figura dos mesmos atores. Estratégia que produz mais credibilidade no espectador. Neste caso, o corpo quebra o sentido de uma lógica dramática e provoca um certo distanciamento do espectador frente aos episódios narrados.

Essa mesma estratégia de quebras constantes pode ser observada nas passagens de tempo que são feitas ora por diálogos, ora por imagens ou mesmo cortes aleatórios. As deixas de imagem são bastante convencionais, como a bola que é chutada pelo personagem menino e quando cai já é o adulto que está jogando em outro espaço, o campo de futebol do presídio da Ilha Grande. Assim, as formas de narrar misturam estratégias tradicionais e clássicas com um modo mais contemporâneo de articular e dar ritmo ao filme.

É muito claro também que o filme tem seu núcleo principal no presídio. É nesse espaço que ele desenvolve uma dramaturgia em que a postura ideológica e a representação da política aparecem de forma mais constante. Ocupa, certamente, quase dois terços da narrativa. É aqui também que o sentido ideológico aparece como uma espécie de aparelho

organizador das atividades políticas e as valorações surgem como categorias de verdade, convicções, ordem em oposição ao caos, governo, instituições, enfim, aparatos característicos da vida social. Reproduzem-se, na cadeia, as mesmas relações de poder observadas na sociedade, assim como a sociabilidade que se verifica fora do confinamento. Na realidade, o presídio da Ilha Grande torna-se, no filme, uma espécie de microcosmo humano com todas as características do mundo externo. Na verdade, o confinamento não é tratado como tal. Presos comuns e presos políticos se reproduzem no espaço da cadeia como se nela não estivessem, quando, sabemos todos, esse fato do aprisionamento toca profundamente o ser privado de liberdade, alterando acentuadamente elementos constitutivos da personalidade humana, cuja pena é acarreta também a perda da cidadania. O tratamento dramático instaurado no filme sublinha principalmente as características políticas e as relações de poder.

No que diz respeito ao espaço cênico do presídio, observa-se também o espelho de um cotidiano que se vive fora dele. A decoração das celas dos presos políticos é composta, basicamente, por livros, caracterizando os personagens como militantes políticos, partindo de valores universais buscados na literatura engajada. Além dos recortes de jornais presos às paredes, assim como as manobras para desviar a atenção dos carcereiros para a obtenção de notícias sobre a situação política do País sob a ditadura militar. Em oposição a isso, as celas dos presos comuns estão decoradas com posters de mulheres nuas. Esses índices são, de certo modo, óbvios, mas também funcionais. Compõem um quadro que valoriza os sinais externos e não interioriza o drama. Os conflitos pessoais e emocionais cedem lugar ao que eles mesmos chamam de única resistência viva à ditadura. Sem dúvida, do ponto de vista do sentido de todo aquele período da nossa história, o que pode ser percebido, ainda hoje, como valor, é mesmo a resistência, ingênua ou não, a um estado ditatorial e opressivo. Portanto, uma reação explicável na lógica do processo político.

A ruptura entre favela e asfalto não está apenas no cárcere entre presos comuns e presos políticos. Esta discriminação aumenta na medida em que a narrativa avança. Ela tem fundamento no âmbito jurídico e se justifica por isso. No entanto, o que o filme mostra é que em se tratando de presos políticos com uma base ideológica que pregava a igualdade de direito para todos, as reivindicações de tratamento especial e diferenciado soavam, no mínimo estranhas e incoerentes. Isto é, invocavam privilégios que as leis lhe davam, deixando de lado suas crenças e ideologias. A partir do ingresso na prisão dos presos comuns, que, segundo os políticos, não deveriam ir para o mesmo cárcere, as regras de convivência

são por eles anunciadas como obrigatórias naquele ambiente. Essa atitude revela-se tão autoritária quanto o autoritarismo imposto pela ditadura militar. Esse traço chega ao seu ponto culminante na seqüência do roubo do relógio. Ali, até mesmo as práticas da violência assumidas pelos presos comuns são praticadas pelos presos políticos, criando mesmo uma barreira física que, em definitivo, separa as duas culturas. Enquanto o muro não foi construído, impedindo o contato físico entre os dois grupos, as relações eram apenas toleradas. Só Miguel e Jorginho mantinham laços cordiais. Com o levantamento do muro, a separação toma corpo definitivo num organismo sem futuro. Por isso, não parece coerente o reencontro entre Miguel e Jorginho no início do filme. Só faz sentido mesmo quando se atualiza o discurso político.

Múltiplos relatos, um só discurso

No filme de Albertina Carri, a viagem à memória se dá na forma de uma investigação reconstrutora da trajetória dos pais da cineasta. Não apenas pelo lado político, mas, também pelo afetivo e familiar. É, sem dúvida, uma viagem, por assim dizer, a um único lugar que se multiplica pelas diversas vozes e elementos que a constroem. A forma documental adotada por Albertina Carri assume todos os riscos de uma narração fragmentada e inovadora da linguagem cinematográfica. Seu filme fala de si e para si a ponto de colocar uma atriz interpretando a ela própria. Assim, o primeiro destinatário de seu filme é ela mesma.

Neste sentido, cabe a observação de Ana Amado quando se refere ao trabalho de reconstrução das perdas como sendo um lugar simbólico de imagens e linguagens que não devem ser lidas a partir de uma estratégias de (auto) consolação. E completa dizendo:

“Tal idéia equivaleria a pensar estas representações como uma espécie de recurso compassivo ou exercício de “saneamento” pessoal e algumas vezes, social. Porém, seu efeito, sem dúvida, se tornaria irrisório diante da atual super-oferta cotidiana de imagens midiáticas com sua visão contundente de mortes, privações e conflitos de toda a ordem”. (AMADO, 2004: 181)

Essa não foi, com certeza, a proposta de Albertina Carri. Tudo que ela quis evitar foi exatamente a mesmice de uma espaço povoado pela abundância e o excesso de imagens

comuns. No fundo, tem razão Gérard Wajcman, citado por Ana Amado, quando diz “todo o visível se ergue sob o fundo de uma falta”. Albertina Carri vai construir o sentido da falta e não da presença. Portanto, sua memória não pode ser confundida com o memorialismo tradicional. Sua postura é de duvidar e não afirmar. No fundo se questiona o tempo todo sobre o processo que está vivendo. Seu filme é uma espécie de voz única que se utiliza da polifonia para reafirmar a própria voz. Suas decisões são muitas vezes aparentemente frias e racionais, embora, na realidade, cheias de tensão e insegurança. Os caminhos que se apresentam nesse processo de reconstrução do passado de seus pais dão inúmeras voltas ao mundo real e utilizam, com frequência, elementos que diluem pistas e esclarecimentos possíveis em relação a esse mesmo passado. A memória é traiçoeira e por isso não merece muito crédito. Mas, o discurso elaborado por Carri, em seu filme, no que diz respeito ao desaparecimento dos pais é não apenas consistente, mas impulsionador da própria narrativa. É o mesmo sempre e denota uma verdade por baixo de todo esse lugar turvo e inseguro que é a memória afetiva.

O modelo cinematográfico que parece ter inspirado Carri foi o de Dziga Vertov. Aliás, lhe caberia bem o título “A mulher com a câmera de filmar”. Em outro contexto e expressão cinematográfica, o filme trilha todas as invenções do cineasta russo. Estão lá a busca frenética pelas imagens, a câmera reveladora que muitas vezes assusta e intimida os entrevistados ou passantes, o mimetismo da montagem, a equipe e a filmagem da filmagem, entre outros procedimentos reveladores do aparato cinematográfico. Significa dizer que importa menos a lógica dos acontecimentos narrados e mais o seu sentido discursivo.

O filme começa com a arrumação dos bonecos de um *playmobil* que representam uma família em harmonia num ambiente de campo, um lugar de memória bastante recorrente no filme. No entanto, um lugar de difícil acesso. Por isso, talvez a criação ficcional de uma personagem que interpreta a própria diretora do filme e logo no início se apresenta como tal. Daniela Reynoso, ao se questionar se o filme de Carri é um documentário ou não, sublinha esse aspecto da composição cinematográfica dizendo:

“Albertina Carri, como os realizadores de documentários, não tem controle sobre a história que está contando, mas, insolentemente, assume esse controle e nos narra. Inventa uma Albertina Carri. Cria uma personagem de ficção com seu nome. Constrói um universo da ficção com um só personagem. No início do filme isso nos é explicado de

uma forma direta e simples pela boca da atriz que faz a personagem: ‘Sou Analya Couceyro, e, neste filme, vou interpretar a Albertina Carri’” (REYNOSO, in PAULINELI (Org.), 2005: 175)

Num texto, um pouco mais adiante do relato filmico, a personagem repete, seguidas vezes, a pedido da diretora, a mesma frase. A cena que vemos é a da diretora dirigindo a atriz até chegar ao resultado que ela considera bom. A Albertina real filmando um fragmento ficcional em que ela mesma está sendo representada. E a frase parece contradizer esse cenário quase idílico do início do filme com a cena dos *playmobiles*, ao dizer que odeia os “panaderos, las vaquitas de San Antonio, las velitas de cumpleaños y los deseos”. Com isso, reforça o mesmo discurso da não convivência com os pais como uma perda, cujo sentido está ainda buscando. Assim, ao negar-se a investigação sobre informações objetivas, a cineasta se utiliza de estratégias narrativas que misturam gêneros e formas cinematográficas, diluindo fronteiras e espaços de representação da memória.

Até mesmo o título do filme se enquadra na negação de uma verdade possível. Os pais de Carri não eram louros. O mal já está feito e sua busca parece inútil. Ao mesmo tempo, o filme afirma o gosto experimentado pelo fato de Albertina ser filha de desaparecidos e com isso ter um status herdado perante a sociedade argentina. Essa posição, porém, em nada facilita a sua vida de cineasta iniciante. Também a leitura do fax da comissão do INCAA, encarregada de avaliar o roteiro de “Los rubios”, é consistente com esse tipo de discurso que subtrai a informação em vez de fornecê-la ao espectador. A comissão recomenda que o roteiro seja mais pesquisado e aprofunde as investigações sobre a militância dos Carri. Ao mostrar o fax dos avaliadores e ler alguns trechos em voz alta, a equipe do filme, incluindo a própria Albertina, explicita essa contradição. E a real Albertina diz, peremptoriamente, que esse seria o filme que eles da comissão fariam, mas não o que ela tem em sua cabeça.

Assim, “Los rubios” é um filme “sobre o sentimento da ausência, sobre o vazio, que pede explicação sobre essa ausência. Por isso, “Los rubios” não propõe adesão nem reivindicação à militância dos anos 70” (REYNOSO, idem). Na verdade, é um filme sobre a não memória, ou a quase memória, como diria Carlos Heitor Cony ao romancear as histórias de seu pai. Portanto, é também um filme sobre um não lugar, ou por outra, sobre todos os lugares da memória que se embatem constante e permanentemente na imaginação de todos nós. Sua poética é a da não submissão aos cânones do cinema, seja ele documentário ou de

ficção. Tenta, de algum modo, reinventar a forma construindo um único discurso sobre o passado que lhe foi negado. A segunda negação é portanto a afirmação de si como identidade múltipla, fragmentada e partida nesse nosso mundo contemporâneo.

Conclusão

Embora por caminhos diversos e com tratamentos narrativos diferentes, estes dois filmes da safra recente do cinema latino-americano têm como centro a memória enquanto espaço de representação política e histórica da sociedade contemporânea. “Quase dois irmãos”, de Lúcia Murat, parece defender uma tese, ao construir uma narrativa que enlaça três tempos diferentes. Já “Los rubios”, de Albertina Carri, foge dessa armadilha como o diabo da cruz. O filme de Lúcia Murat é convencional no sentido de se expressar através de uma estética que mistura fórmulas do cinema tradicional com as da televisão, especialmente das telenovelas. Sua expressão é quase sempre híbrida, embora consiga, em alguns momentos, tons mais ambíguos e até mesmo um certo distanciamento reflexivo sobre os acontecimentos narrados.

Se de um lado, favela e asfalto se distanciam independentemente da vontade política dos atores sociais, de outro o filme trata essa relação de modo diferenciado. Se na primeira fase, nos anos 50, a vontade estava sob a influência de uma aura romântica, na segunda, nos anos 70, e na terceira, nos tempos atuais, o que predomina é o sentido realista de um mundo em que é impossível a reconciliação entre classes, indivíduos e instituições. Neste sentido, o filme aponta para a impossibilidade do retorno das utopias do passado e se vê perplexo diante das novas realidades. As posições sociais e culturais parecem inconciliáveis. O mundo contemporâneo perdeu o elã revolucionário. Estagnou. Está imerso na cultura da violência e a tudo assiste sem uma reação eficiente e transformadora. Neste sentido, o filme de Lúcia Murat representa a política como uma instituição falida, ou quase. A permanecer o atual contexto, a política nos leva a um lugar sem saída. O espaço público está de tal modo deteriorado e desprezado que nele as identidades se perdem também. Em parte, as respostas religiosas parecem suprir essa carência. Não é por outro motivo que se assiste hoje ao crescimento dos fundamentalismos religiosos e políticos, ao mesmo tempo em que a cultura do individualismo não apenas se propaga como assume ares de uma nova e inalienável

verdade. Acima de tudo, o sujeito, o seu corpo, as suas sensações, o seu gosto, a sua imagem, a sua presença no mundo como realidade única e quase axiomática.

Não me parece, no entanto, que o filme evoca uma atmosfera nostálgica em relação a um passado cujo processo foi abortado. Também não me parece haver ressentimento. Há talvez uma indagação sobre o presente. Significa dizer que a memória também estancou as vias do passado e não encontra no presente soluções e alternativas. Este olhar pessimista para o presente, joga, por outro lado, para o passado um sentimento de generosidade de uma geração que viveu a aventura de uma luta justa. Atualizando esse discurso, o filme, de certo modo, resgata, mesmo que criticamente, a crença que moveu a geração da diretora no sentido de encontrar sentido para a própria vida. Esta postura afirma também a crença num futuro diferente, onde as relações entre os homens possam ser mais justas e fraternas. Porém, sem idealismos, mas numa reconstrução dos processos utópicos. Assim, ao falar do passado e denunciar as práticas equivocadas da esquerda, Lúcia resgata também o valor desse lugar de sonhos e possibilidades de um mundo em que todos seremos irmãos, e não quase irmãos. A metáfora do título é também um desejo afirmado ao longo de toda a narrativa. Aponta para uma outra representação da política em que essa possibilidade possa ser colocada em andamento.

Enquanto autobiografia de uma geração, o filme torna ativa a memória de seus protagonistas e a atualiza. Se a vida não faz sentido, o sonho sim. Esta me parece a conclusão do relato de Lúcia Murat. Será verdadeiro? Impossível dizer. É certo, porém, que se trata de uma autobiografia da geração dos utópicos, reafirmada no filme como um valor em si. Num discurso indireto livre, para usar um conceito que Pier Paolo Pasolini aplicou ao cinema com muita propriedade, Lúcia Murat acertou as contas com a sua geração de modo a valorizá-la, em vez de negá-la.

Já o filme de Albertina Carri é um mergulho na impossibilidade de se reconstruir um mundo já passado. O afeto que perpassa sua narrativa familiar não conduz sua autora e protagonista a um sentido único, integrador. Ao contrário, revela a precariedade desse lugar de memória que passa por um inesgotável processo de construção e reconstrução para afirmar o discurso de que as perdas não são recuperáveis. Produzem um vazio que muitas vezes nem precisa ser preenchido. A experiência de Carri, ao realizar “Los rubios”, é da impossibilidade de uma verdade coerente, justa e única em relação ao passado. Nem as múltiplas vozes presentes à cena, nem os diferentes controles narrativos que empregou em seu filme, nem a

segurança de seus desejos como cineasta, foram capazes de elaborar um espaço de identidade confiável. Fica-se até mesmo com a impressão de que o filme é um relato sobre o nada. Ou, por outra, um lugar a ser preenchido ainda por novos caminhos que ainda não foram potencializados em obras. Seu filme é assim um discurso único, sob formas múltiplas, que afirma menos do que se indaga a respeito da memória da própria autora.

Bibliografia

- BUTCHER, Pedro. Cinema Brasileiro Hoje. São Paulo: Publifolha, 2005
- CENTRE FOR CONTEMPORARY CULTURAL STUDIES DA UNNIVERSIDADE DE BIRMINGHAM. Da Ideologia. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980
- EAGLETON, Terry. Depois da Teoria. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História. Rio de Janeiro: Imago, 2005
- LOPES, Denilson (Org.). Cinema dos Anos 90. Chapecó: Argos, 2005
- MÉSZÁROS, István. O Poder da Ideologia. São Paulo: Boitempo, 2004
- MATTELART, Armand. A Globalização da Comunicação. Bauru: Edusc, 2002
- LOURÃO, Dora e LABAKI, Amir (Orgs.). O Cinema do Real. São Paulo: Cosac Naify, 2005
- PAULINELLI, Maria (Org.). *Poéticas en el cine argentino 1995-2005*. Buenos Aires: Comunicart, 2005
- RAMOS, Fernão. Teoria Contemporânea do Cinema (VI 1 e 2). São Paulo: Senac, 2005
- STAM, Robert e SHOHAT, Ella. Multiculturalismo, Cine e Medios de Comunicación. Barcelona: Paidós, 2002
- TAL, Tzvi. Pantallas y Revolución. Buenos Aires: Lumiere; Israel: Universidad de Tel Aviv, 2005
- XAVIER, Ismail. O Cinema Brasileiro Moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001
- ZIZEK, Slavoj (Org.). Um Mapa da Ideologia. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996