

Fotografía de familia en películas documentales sobre muertos o desaparecidos políticos

Patrícia Cunegundes Guimarães¹

Resumen

¿En qué medida la fotografía de familia puede ser utilizada como uno de los elementos de constitución de la memoria colectiva en películas documentales sobre muertos o desaparecidos políticos de los regímenes dictatoriales del Cono Sur? Cada foto guardada tiene tras de sí una historia en la que, al menos visualmente, los momentos de debilidad, el dolor y el sufrimiento de la familia están ocultos. Los álbumes de la familia, que se definen como "un conjunto de fotografías que componen el imaginario documental un grupo unido por lazos íntimos, contiene su propia temporalidad" (Bucci, 2008, p. 69-88).

La relación con el está vinculada, necesariamente, a la experiencia, si se tiene la intención de buscar los recuerdos en la memoria. Para el historiador Jacques Le Goff, la memoria es la propiedad de mantener cierta información, una propiedad que se refiere a un conjunto de funciones psíquicas que permite al individuo actualizar impresiones o información del pasado, reinterpretándolas como pasado .

Los conflictos, dramas y otras situaciones que pueden ser reconstruidas a partir de la lectura de álbumes de familia se utilizan como puntos de partida de las películas sobre la historia moderna, que se refieren a un pasado colectivo – el teatro de la memoria.

¹ Programa de posgrado de la Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília – Brasília.

Fotografía de familia en películas documentales sobre muertos o desaparecidos políticos

¿Cómo la fotografía de familia puede ser utilizada como uno de los elementos de constitución de memoria en películas documentales? Cada foto guardada lleva tras sí una historia, muchas veces una historia jerarquizada en que, por lo menos visualmente, los momentos de fragilidad, dolor y sufrimiento familiares están ocultos. Los álbumes de familia, entendidos como “un conjunto de fotografías que compõem o imaginário documentado de um grupo atado por laços de intimidade, encerram uma temporalidade própria” (BUCCI, 2008, p. 69-88)². En este contexto, el investigador e historiador Boris Kossoy afirma que:

[...] Pelas fotos dos álbuns de família, constata-se a ação inexorável do tempo e as marcas por ele deixadas, apesar de nos álbuns só aparecerem os momentos felizes; como lembra um psicólogo: “As famílias constroem uma pseudonarrativa que dá realce a tudo o que foi positivo e agradável na vida, com uma sistemática supressão do que foi o sofrimento” (KOSSOY, 2012, p. 112)³.

Para el historiador y teórico de fotografía André Rouillé, la fotografía sería un dispositivo munido de poder misterioso y divino de resucitar simbólicamente los muertos, de autorizar la vuelta de los cuerpos de la muerte para la vida, resucitar lo que el tempo eliminó, de invertir el curso.

[...] Uma prova fotográfica não é mais apenas uma lembrança, mas uma contralembrança, que ela é sobretudo um acionador de lembrança – a percepção de um retrato desencadeando um

²“un conjunto de fotografías que componen el imaginario documentado de un grupo atado por lazos de intimidad, encierran una temporalidad propia” (traducción libre).

³ “Por las fotos de los álbumes de familia se constata la acción inexorable del tiempo y las marcas por él dejadas, a pesar de que en los álbumes solamente aparecen los momentos felices; como recuerda un psicólogo: ‘Las familias construyen una seudonarrativa que da realce a todo lo que fue positivo y agradable en la vida, con una sistemática supresión de lo que fue el sufrimiento’ (traducción libre).

verdadeiro processo de atualização, um encontro do passado com o presente. (ROUILLÉ, 2009, p. 217)⁴.

La relación con el pasado debe necesariamente respetar el experimento, por si acaso se tiene la intención de buscar los recuerdos en la memoria. Para el historiador Jacques Le Goff, la memoria es la capacidad de conservar determinadas informaciones, capacidad que se refiere a un conjunto de funciones psíquicas que permite al individuo actualizar impresiones o informaciones pasadas, o reinterpretadas como pasadas. El estudio de la memoria pasa de la Psicología a la Neurofisiología, con cada aspecto suyo interesando a una ciencia distinta, siendo la memoria social uno de los medios fundamentales para que se aborden los problemas del tiempo y de la Historia.

Maurice Halbwachs (1990, p.80) afirma que, mientras una memoria subsiste, es inútil fijarla. “A necessidade de escrever a história de um período (...) e mesmo de uma pessoa desperta quando eles já são muito distantes do passado.”⁵

⁴ [...] Una prueba fotográfica no es tan solo un simple recuerdo, pero un contrarrecuerdo, que ella es sobretodo un disparador de recuerdo – la percepción de un retrato desencadenando un verdadero proceso de actualización, un encuentro del pasado con el presente (traducción libre).

⁵“La necesidad de escribir la historia de un período (...) y mismo de una persona se despierta cuando ellos ya son muy distantes del pasado” (traducción libre).

Quando a memória de uma sequência de acontecimentos não tem mais por suporte um grupo, aquele mesmo em que esteve engajada ou que dela suportou as consequências, que lhe assistiu ou dela recebeu um relato vivo dos primeiros atores e espectadores, quando ela se dispersa por entre alguns espíritos individuais, perdidos em novas sociedades para as quais esses fatos não interessam mais porque lhes são decididamente exteriores, então o único meio de salvar tais lembranças é fixá-las [...] em uma narrativa. (HALBWACHS, 1990, p.80)⁶.

En este sentido, “os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico” (NICHOLS, 2008, p.30)⁷. Según el profesor Bill Nichols, las películas documentales significan o representan los puntos de vista de individuos, grupos e instituciones.

A construção de identidades nacionais envolve a construção de um sentido de comunidade. A “comunidade” evoca sentimentos de interesse comum e respeito mútuo, de relações recíprocas mais próximas de laços familiares [...]. O senso de comunidade muitas vezes se parece com uma característica “orgânica”, que une as pessoas quando elas compartilham uma tradição, uma cultura, um objetivo comum (NICHOLS, 2008, p.181)⁸.

Para el profesor Cássio dos Santos Tomaim (2009, p.59), lo que importa en una documental no es lo que él atestigua, registra, pero como él opera un discurso fílmico sobre el pasado.

⁶“Cuando la memoria de una secuencia de sucesos no tienen más soporte por un grupo, aquel mismo que estuvo enganchada o que de ella soportó las consecuencias que le asistió o de ella recibió un relato vivo de los primeros actores y espectadores, cuando ella se dispersa por entre las cuales estos hechos no importan más porque les son decididamente exteriores, entonces el único medio de salvar tales recuerdos es fijarlos [...] en una narrativa” (traducción libre).

⁷“los documentales muestran aspectos o representaciones auditivas y visuales de una parte del mundo histórico” (traducción libre).

⁸“La construcción de identidades nacionales arroja la construcción de un sentido de comunidad. La ‘comunidad’ evoca sentimientos de interés común y respeto mutuo, de relaciones recíprocas más cercanas a los lazos familiares [...] El sentido de comunidad muchas veces se parece a una característica ‘orgánica’, que une las personas cuando ellas comparten una tradición, una cultura, un objeto común” (traducción libre).

Imagens do passado que fixadas no suporte (seja película, digital ou analógico) são justapostas ou associadas a outros elementos fílmicos (imagens de arquivo, fotográfico ou cinematográficas, reconstituições de acontecimentos, músicas e trilhas etc) no intuito de compor a “voz” do documentário, para usarmos um conceito de Bill Nichols (TOMAIM, 2009, p. 59)⁹.

El proyecto trata documentales latinoamericanos sobre muertos o desaparecidos políticos durante dictaduras militares en el Cono Sur que tengan los álbumes de familia como elemento central de la narrativa. A investigadora uruguaya Beatriz Tadeo Fuica (2016), dice que el uso de fotografías de familia en documentales sobre personas que sufrieron la violencia de la dictadura muestra cómo se confunden los espacios públicos y privados y como estas imágenes redefinen el tiempo.

La dictadura militar brasileña no fue un hecho aislado en América Latina. En el mismo período, regímenes semejantes nacieron de rupturas del orden institucional de otros países en el subcontinente, con las Fuerzas Armadas asumiendo el poder: Paraguay (1954), Brasil (1964), Argentina (1966 e 1976), Uruguay (1973), Chile (1973). Para el corpus de la investigación fueron seleccionados tres documentales, un brasileño, un uruguayo y un argentino. En Brasil se contabilizan, oficialmente, 434 muertes o desaparecimientos durante los 21 años de la dictadura militar. En la Argentina, donde las cifras de la violencia represiva atingieron niveles sin precedentes, se estiman cerca de 30 mil muertos y desaparecidos entre los que resistieron al régimen en aquel país. En Uruguay, el levantamiento da cuenta de 400 muertes y desaparecimientos¹⁰.

La definición del objeto surgió a partir del interés en álbumes de familia de personas desaparecidas o muertas durante los regímenes dictatoriales de la segunda mitad del siglo 20 en América Latina. Una de las utilizaciones más comunes de estas

⁹ “Imágenes del pasado que, fijadas a un soporte (sea película, digital o analógico) son yuxtapuestas o asociadas a otros elementos fílmicos (imágenes de archivo, fotográfico o cinematográficas, reconstituciones de sucesos, canciones y bandas sonoras, etc) con el objeto de componer la ‘voz’ de la documental, para utilizar un concepto de Bill Nichols” (traducción libre).

¹⁰ Los números de los muertos y desaparecidos durante los regímenes militares en países del Cono Sur están publicados en el libro *Direito à Memória e à Verdade – Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos*, de la *Secretaria Especial de Direitos Humanos da Presidência da República* (2007).

fotografías está en las llamadas “documentales de busca”, las cuales intentan reconstituir identidades y la memoria no solamente individual, sino colectiva, en un intento de reparación de injusticias dentro de un período histórico importante para los países del Cono Sur.

Las fotografías de familia son objetos privilegiados para transportarnos al pasado, para alimentar, formar e incluso contradecir la memoria (KUHN, 2010, p. 303). Su uso en documentales sobre personas que sufrieron la violencia de la dictadura muestra como estas fotos se resignifican con el paso del tiempo.

Conflictos, dramas y otras situaciones que pueden ser reconstruidas a partir de la lectura de álbumes de familia son utilizados como puntos de partida de películas sobre la historia moderna, que remiten a un pasado colectivo, llamados por François Niney (NINEY apud PEIXOTO, 2011) de “el teatro de la memoria”. De acuerdo con Peixoto (2011), utilizando documentos fílmicos, diarios, fotografías, dibujos y testigos, ellas (las películas) reconstruyen un momento de la historia, hablan del pasado por medio de “personajes” que son confrontados con su propia memoria. “Cada memória individual constitui um ponto de vista da memória coletiva” (HALBWACHS, 1990)¹¹. En este sentido, Peixoto (2011) afirma que biografías pueden ser fuentes metodológicas extremadamente eficaces para la comprensión de los procesos de construcción de memoria social y completa:

¹¹ “Cada memoria individual constituye un punto de vista de la memoria colectiva” (traducción libre).

É assim, por meio da reconstituição das memórias individuais, entendidas como versões plausíveis dos processos históricos e de traços culturais, que se constitui a memória social. Reavivar uma memória que, ao fio do tempo, cria uma tensão permanente entre o passado e o presente, entre o particular e o universal, é uma forma de compreender e/ou desvendar o silêncio de uma geração, de um lugar, de um grupo social. (PEIXOTO, 2011, p. 19-20)¹².

Según la investigadora en Antropología Clarice Ehlers Peixoto (2011, p. 22), son películas de memoria que, huyendo de la narrativa ficcional, buscan crear una narrativa propia, pautada muchas veces en un período histórico, una cuestión política, en la vida de un testigo/personaje [...].

De fato, a linguagem cinematográfica possibilita essa reconstrução de narração histórica, levando-nos a perceber o transcorrer do tempo, sobretudo se considerarmos, como nos convida P. Ricoeur, que “o tempo torna-se humano na medida em que ele desenha os traços de uma existência temporária. (PEIXOTO, 2011, p. 22)¹³.

Para Peixoto (2011), las fotografías insertadas en la película apuntan hacia la cuestión del lenguaje y de la complejidad de la relación entre imágenes en movimiento que abarcan imágenes fijas.

Por isso, Pedon (1997) diz que a produção de um conjunto visual heterogêneo poderia significar um outro modo de se relacionar à memória, mais variável e dinâmico: se cada tipo de

¹² “Es así, a través de la reconstitución de las memorias individuales, entendidas como versiones plausibles de los procesos históricos y de trazos culturales, que se constituye la memoria social. Reavivar una memoria que al hilo del tiempo crea una tensión permanente entre el pasado y el presente, entre el particular y el universal, es una forma de comprender y/o desvendar el silencio de una generación, de un lugar, de un grupo social” (traducción libre).

¹³ “De hecho, el lenguaje cinematográfico permite esta reconstrucción de narrativa histórica, nos llevando a percibir el transcurrir del tiempo, sobretudo si consideramos, como nos invita P. Ricoeur, que ‘el tiempo se torna humano en la medida en que él dibuja los trazos de una existencia temporaria’ (traducción libre).

imagem implica um nível específico de memória (ligado ao modo de representação de um referente em um dado espaço-tempo), a alternância organizada das imagens demonstraria um trabalho complexo na constituição ou reconstituição da memória. (PEDON, 1997, apud PEIXOTO, p.23)¹⁴.

Fotografías de familia – sean guardadas en álbumes, olvidadas en cajas de zapato, expuestas en porta-retratos o ‘pegadas’ en la heladera – preservan nuestra historia ancestral y perpetúan memorias. Cuando fotografiamos nuestros momentos familiares, normalmente creamos una imagen idealizada de las relaciones interfamiliares. Sin embargo, con el paso del tiempo el análisis del conjunto de imágenes revela capas más profundas, evocando recuerdos que van más allá de lo idealizado por el fotógrafo y por los fotografiados a la época. Una fotografía de cumpleaños puede revelar, por ejemplo, la relación conflictiva entre padres e hijos, entre hermanos; puede revelar distanciamiento entre los fotografiados, puede traer a flote hechos no retratados y que están impresos en capas ocultas, aguardando un escrutinio.

Así se puntea la importancia del uso de fotografías de familia resignificadas como “lugares de memoria” en documentales sobre muertos o desaparecidos políticos durante las dictaduras civiles-militares en los países del Cono Sur.

Referencias

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 9 ed. Campinas, SP: Papirus, 1993. Série Ofício de Arte e Forma.

BARTHES, Roland. **A Câmara clara**. 13. ed. Lisboa: Edições 70, 2009. 141 p.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica. In: COSTA LIMA, Luiz (org). **Teoria e cultura de massa**, 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 220.

¹⁴ “Por eso Pedon (1997) dice que la producción de un conjunto visual heterogéneo podría significar otro modo de relacionarse a la memoria, más variable y dinámico: si cada tipo de imagen implica un nivel específico de memoria (relacionado al modo de representación de un referente en un determinado espacio-tiempo), la alternancia organizada de las imágenes demostraría un trabajo complejo en la constitución o reconstitución de la memoria” (traducción libre).

BEZERRA, J. C. **Nós, sujeitos autobiógrafos:** uma história de narradores, romancistas e cineastas do Eu. *Contracampo* (UFF), v. 16, p.199-224, 2007.

BUCCI, Eugênio. **Álbum de família – Meu pai, meus irmãos e o tempo.** In: MAMMI, Lourenço e MORITZ SCHWARCZ, Lilia. **8x Fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 69-88.

COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos – memória social e cultura eletrônica.** São Paulo. Perspectiva, 1991

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos.** 2ª ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2010.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios.** Campinas – São Paulo.

Papirus. 1993. 8ª Edição. Série Ofício de Arte e Forma.

FUICA, Beatriz Tadeo. **¿Cómo representar la dictadura? Recorrido por estrategias cinematográficas en documentales uruguayos** – Acesso em 9 de maio de 2016 - <https://alhim.revues.org/5357>

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo. Vértice Editora, 1990

HIRSCH, Marianne. **Family Frames – Photography narrative and postmemory.** 2. ed., Cambridge: Harvard University Press, 2012. 304 p.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História** – 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012. 179 p.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** 3ª ed. Campinas, SP. Papirus, 2008

PEIXOTO, Clarice Ehlers. **Filme (vídeo) de família: das imagens familiares ao registro histórico.** In: PEIXOTO, Clarice Ehlers (org). **Antropologia&Imagem volume 1.** Rio de Janeiro: Garamond, 2011, p. 11-26

ROUILLÉ. André. **A fotografia: entre documento e a arte contemporânea.** São Paulo: Editora Senac, 2009. 483 p.

TOMAIM, Cassio dos Santos. **O documentário como chave para a nossa memória afetiva.** Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, Brasil, jul./dez. 2009. Disponível em:

<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercocom/article/viewFile/259/252>. Acesso em: 20 Jun. 2016.