

Transnationality, Counter-archive and Memory: historical (re)readings in Nelly & Nadine (2022) and Torre das Donzelas (2018)¹

Transnacionalidade, Contra-arquivo e memória: (re)leituras históricas em Nelly & Nadine (2022) e Torre das Donzelas (2018)

Diana de Oliveira Souza Reis²

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Mateus Costa de Oliveira³

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Abstract

Based on the notion of counter-archive, this article reflects on how contemporary documentaries provide new readings of historical facts. We analyze two documentaries whose background are macro-histories, but whose narratives focus on the traumatic memories of people belonging to subalternized groups, shedding new light on the victims of the Holocaust and the Brazilian Military Dictatorship. Nelly & Nadine (2022), a documentary by Magnus Gerten, recovers the memory of the couple who met in the Ravensbrück concentration camp. Sylvie faces her family's silence regarding the years in which her grandmother Nelly was imprisoned by the Nazi regime and about her romantic relationship with Nadine. The film elaborates an archival mise en scène. Nelly and Nadine recorded their private lives, combating the erasure of LGBTQ+ people during the period, creating memories in the form of home movies and a diary of wartime memories. Torre das Donzelas (2018), a documentary by Suzanna Lira, deals with the memories of former political prisoners from the now-defunct Tiradentes prison, located in São Paulo. Demolished in 1972, the documentary deals with this absence, materializing the memory of imprisonment, escaping from the official report and archive. In this way, the director creates the cinematic device: remaking the physical space to then activate the memories of the former prisoners. From a transnational perspective, the films connect to the dialectical notion of history proposed by Walter Benjamin, in which, brushed against the grain, historical facts reveal nuances that provide new readings of the history of subalternized groups.

Keywords: Documentário, Contra-arquivo, Memória, Nazismo, Ditadura Militar Brasileira.

Introdução

A prática documental, apesar de definida por John Grierson (1932) como *tratamento criativo da realidade*, por um longo período esteve associada à ideia de *prova do real* devido ao seu potencial arquivístico. Na conjuntura mais recente, Michael Chanan (2007) reconhece que o documentário se consolida mais enquanto uma força moral e política do que apenas uma prática arquivística. Nos deparamos com uma característica ambígua do documentário, que escorrega entre a noção de registro de fatos ocorridos, assim como a de traço de uma realidade

(Chanan, 2007). Tendo em vista tal ambiguidade, o texto em questão busca refletir como documentários contemporâneos têm elaborado suas narrativas em torno de eventos históricos cujas leituras dos fatos já estão consolidadas por meio de instituições que definem o que deve ser arquivado e dito sobre essas histórias, como o Estado, os arquivos públicos, as escolas e até mesmo outros documentários.

Karla Holanda (2006) observa que, na contemporaneidade, com mudanças na conjuntura política, assim como a crise da historiografia nos últimos 60 anos, houve uma transição do foco das macro-histórias para as micro-histórias, o que provocou efeitos no cinema de uma forma geral, mas particularmente no documentário. Ela destaca que tal alteração decorre dos processos modernos de humanização dos indivíduos e o reconhecimento de que a particularização das histórias abre espaço para interpretações múltiplas e complexas das narrativas que já conhecemos. Neste sentido, observamos movimentos subversivos tais como o da prática do contra-arquivo que, no âmbito do cinema, busca questionar narrativas oficiais lançando luz sobre perspectivas marginalizadas ou omitidas da história. A prática do contra-arquivo alinha-se à proposta de escovar a história a contrapelo colocada por Walter Benjamin (1996). A partir da revisão e incorporação de novas interpretações acerca de arquivos e registros históricos, novas perspectivas acerca das histórias oficiais são vislumbradas, proporcionando uma visão crítica à exclusão de grupos subalternizados (mulheres, LGBTQs, pessoas negras, entre outros) dos processos historiográficos institucionalizados – ou de narrativas unilaterais acerca destes grupos.

Partindo destas questões, analisaremos a seguir os documentários *Nelly & Nadine* (2022, Magnus Gerten) e *Torre das Donzelas* (2018, Suzanna Lira), produções da Suécia e do Brasil, respectivamente. As obras têm como plano de fundo macro-histórias, mas suas narrativas focam nas memórias traumáticas de pessoas pertencentes a grupos subalternizados, lançando uma nova visão sobre as vítimas de eventos históricos, como grandes guerras e regimes ditatoriais, cuja leitura dos fatos já está consolidada no imaginário popular. Embora distantes geograficamente, os filmes analisados integram uma gama de documentários contemporâneos que, num movimento transnacional, apontam para a noção dialética da História proposta por Benjamin (1996), na qual não devemos limitar a interpretação dos fatos a uma cronologia linear e progressiva, mas considerar o passado como um

campo de lutas e tensões que podem ser reativadas no presente. Partindo de uma perspectiva de gênero, os filmes analisados lançam uma nova visão sobre as vítimas do Holocausto e da Ditadura Militar Brasileira, abordando sujeitos e temáticas antes negligenciadas pela história oficial. Nestes documentários, vemos a macro-história da perspectiva micro, o que nos permite acessar experiências dos grupos marginalizados nestes acontecimentos, mais especificamente as mulheres e pessoas LGBTQs. Os filmes refletem, então, histórias silenciadas que agora ganham a cena.

A partir de *Nelly & Nadine* (2022), abordamos o contra-arquivo forjado a partir de um baú de fotos e filmes de um casal de mulheres que se conheceu no campo de concentração de Ravensbrück e, após o fim da II Guerra Mundial, passam a viver juntas na Venezuela. A história do casal faz parte de uma trilogia documental dirigida pelo diretor sueco Magnus Gertten. *Nadine Hwang* é um dos rostos do documentário *Every Face Has a Name* (2015) identificado por Sylvie, neta de Nelly Mousset-Vos. No terceiro filme desta série, o romance improvável entre as duas finalmente vem à tona revelando micro-histórias que aconteceram concomitantemente à macro-história do Nazismo. Em *Torre das Donzelas* (2018) o que se revela é a história de ex-prisioneiras políticas da ditadura militar brasileira (1964-1985) que passaram pelo extinto Presídio Tiradentes, localizado em São Paulo. O documentário é construído a partir dos relatos e da memória sobre aquele espaço que já não existe mais. A partir das memórias individuais das entrevistadas, a diretora reconstrói uma memória coletiva que tentou ser apagada após a demolição do presídio. Os dois documentários debruçam-se sobre temáticas que já foram amplamente exploradas tanto em ficções como outros documentários, no entanto, a partir das escolhas feitas pela direção de cada um, a história de grupos subalternizados é evidenciada, como iremos explorar a seguir.

Rompendo o silenciamento social

Nascido e baseado na Suécia, Magnus Gertten é jornalista e, desde 1998, dirigiu um grande número de documentários. Seu país foi um dos considerados neutros durante a II Guerra Mundial. Malmö foi um dos maiores portos de chegada de prisioneiros resgatados dos campos de concentração alemães pela iniciativa dinamarquesa, tendo recebido mais de 300 mil pessoas. Em 28 de abril de 1945, equipes de jornais, fotografia e vídeo foram convidadas a registrar a maior chegada de embarcações ao porto, transportando cerca de dois mil sobreviventes. Muitas imagens são feitas neste momento, em sua maioria em planos gerais que destacam a multidão das vítimas libertas e os meios de sua chegada. Gertten é instigado pelos registros e se pergunta se, 70 anos depois de sua captação, conseguiria identificar aquelas pessoas. Junto com sua equipe, realiza um grande e longo processo de pesquisa para localizar as pessoas das imagens e conseguem identificar mais de sessenta dos rostos que nelas aparecem. Ao longo

desta pesquisa e partindo desses arquivos, Magnus Gertten realiza uma série de três filmes que têm como base este mesmo material. O primeiro, filme *Harbour of Hope* (2011), retrata a vida de Irene, Ewa e Joe após serem resgatados dos campos de concentração, focando em como eles reconstruíram suas vidas em Malmö após a guerra. *Every Face has a Name* (2015) é o resultado dos esforços investigativos da equipe de pesquisa, que identificaram um número ainda maior de sobreviventes, dos quais 10 são entrevistados e relatam suas memórias e como lidaram com o trauma em suas trajetórias pessoais. Em *Nelly & Nadine* (2022), através do encontro de Sylvie com os arquivos do casal, Gertten mergulha numa história inesperada e silenciada ao longo dos anos.

Em *Nelly & Nadine* (2022), Magnus Gertten assume o desafio de fazer um documentário sobre uma história que já foi contada outras vezes, inclusive por ele mesmo: a dos sobreviventes dos campos de concentração nazistas. No entanto, percebe-se no diretor o desejo por trazer um novo ângulo e uma perspectiva que ainda não foi trazida para a história da II Guerra Mundial. O diretor revela uma história que esteve silenciada por anos. Não fosse o seu impulso de fazer o filme, ajudando Sylvie a encarar o baú de memórias deixado por sua avó, é provável que esta história jamais tivesse vindo à público. Magnus Gertten se propõe, então, a falar sobre o que não era dito, num sentido duplo, pois há um caráter de ineditismo do filme ao abordar uma relação amorosa entre duas mulheres que se inicia neste contexto traumático para a sociedade de forma geral, mas especialmente para aqueles que vivenciaram tal experiência. Aproximadamente na metade do filme, quando já compreendemos que estamos diante de um grande silenciamento, Sylvie vai até a Biblioteca Literária Jacques Doucet, em Paris, onde encontra-se com a escritora Joan Schenkar⁴. Nesta ocasião, Schenkar pergunta a Sylvie porque ela demorou tanto tempo para ir em busca da história de Nelly, e ela explica que não se falava sobre este passado em casa. Schenkar então constata:

grande parte dessas histórias se perdeu completamente, porque outras pessoas que viviam juntas, como a sua avó, não diziam nada. E nada é, socialmente, real, até que seja dito" (Nelly & Nadine, 2022).

Em sua conferência sobre *The Queer Art of Counter Archive*, Ann Cvetkovich (2024) destaca que, muitos dos arquivos relacionados à história LGBT que estão hoje em bibliotecas públicas e arquivos universitários provêm não apenas das organizações sociais que militam pela causa, mas de:

"indivíduos que acreditam que suas vidas e memórias deixadas para trás são história, mesmo quando o restante do mundo, incluindo os arquivos públicos, não se importam ou não queriam saber" (Cvetkovich, 2024).

A preservação de sentimentos comuns, memórias ordinárias do cotidiano, age no sentido contrário das ações institucionais que perpetuam os silenciamentos e a estigmatização de certos grupos, operando enquanto uma força de poder que determina o que pode ser dito, lembrado e esquecido numa sociedade (Foucault, 2013). Em contraposição ao apagamento que a história de Nelly e Nadine sofreu ao longo dos anos, o documentário de Magnus Gertten pode ser classificado como uma espécie de contra-arquivo *queer*. Ana Caroline de Almeida (2024) destaca que

Nos estudos de cinema, há uma constante associação entre o conceito de arquivo como a produção de uma memória coletiva e, portanto, da ideia de contra-arquivo como um gesto ativo de intervenção sobre essa memória, mas sobretudo como uma ação que chama atenção para uma estrutura de apagamento dos imaginários consensuais (Almeida, A. C., 2024, p. 80).

Assim, ao conhecermos a história íntima de Nelly e Nadine, temos contato, também, com a conjuntura política e social na qual ela e outras pessoas LGBTQs estavam inseridas naquele período. Nelly foi uma cantora belga de música clássica que vivia uma carreira itinerante pela Europa e que foi reconhecida como heroína de guerra diante da sua atuação no combate ao Nazismo. Mesmo diante do vanguardismo deste casal, não havia espaço para a sua história até pouco tempo, apesar delas terem tentado publicá-la enquanto estavam vivas, como o filme nos revela ao final. A relação das duas também não foi encarada pela família e toda sua história ficou por anos adormecida no baú de memórias de Nelly, até que pudesse ser dito socialmente através deste documentário.

Desvendar os segredos do arquivo

A proposta de Magnus Gertten em contar esta história que foi silenciada por tantos anos é potencializada a partir do dispositivo sobre o qual o diretor lança mão para construir sua narrativa. Pode-se dizer que são os arquivos – as fotografias, os diários de Nelly, documentos do período da guerra – que dão corpo à narrativa do filme. A sequência que abre o documentário é o *newsreels* *Dans le port de Malmö: Vittnesbördet*, de 1945, material que Gertten também utiliza nos outros dois filmes da série. Esta repetição do material revela um gesto do diretor de interrogar de diferentes formas um mesmo arquivo, o que remete às reflexões de François Niny (2009) acerca do uso do arquivo no documentário. O autor destaca que

O documento não poderia ser convocado simplesmente como um índice que atesta um evento ou um ícone em curso, ele deve ser interrogado como uma representação (um “símbolo” na terminologia de Peirce) que se refere a uma cadeia de interpretantes da época, que deve ser retomado e comparado com a cadeia de intérpretes na qual o filme real e seu espectador colocam novamente o documento mencionado⁶. (Niny, 2009, p.388, tradução nossa).

Ao se colocar diante dessas imagens repetidamente, Magnus Gertten nos lembra que o sentido do arquivo não é estático. Uma vez que conhecemos a sua história, podemos compreender de outra forma a expressão de Nadine na imagem do *newsreels* que num *close* foca no seu olhar inquieto após a libertação. O próprio diretor anuncia ainda nos minutos iniciais do filme, enquanto vemos as imagens do porto de Malmö, que ele está “desvendando os segredos desse arquivo e dando nome a rostos anônimos”. Gertten vale-se, então, da *mise en scène* desses arquivos para questioná-los. As imagens, os documentos e até mesmo as músicas cantadas por Nelly são dirigidas de tal forma que percebemos que esses arquivos são também personagens da obra. A câmera desliza sobre os documentos que trazem dados sobre a prisão de Nelly, seu diário é encarnado por uma voz feminina, tudo de modo a nos aproximar das protagonistas desta narrativa, revelando uma nova perspectiva sobre a vida dessas mulheres nos campos de concentração.



Figura 1 e 2 - Nadine Hwang nas imagens do *newsreels* *Dans le port de Malmö* em 1945 na abertura do filme. Frame de Nelly & Nadine (Magnus Gertten, 2022)

Por outro lado, é através do arquivo pessoal do casal que vamos compreender as suas experiências para além do período em que foram vítimas do nazismo. A chegada das câmeras super-8 foram fundamentais para o processo de auto-arquivamento de grupos subalternizados, como as lésbicas, pois possibilitaram o registro do dia a dia e a vida privada no pós-guerra. Através das filmagens do ambiente doméstico, da socialização com grupos de amigos em eventos íntimos, entre outros, adentramos um

universo pouco acessado na história e entendemos seus hábitos e comportamentos específicos desses grupos naquele período. Cvetkovich (2008) vai definir este tipo de documentação como “arquivo de sentimentos”, ressaltando a importância desses registros para a historiografia da comunidade LGBT. A autora destaca que, a história gay e lésbica:

tem sido um fato contestado, e o desafio de registrar e preservar tais histórias é exacerbado pela invisibilidade que gira em torno da vida íntima, especialmente da sexualidade (Cvetkovich, 2008, p. 242).

E portanto este arquivo de sentimentos teria uma importância ainda maior uma vez que documentam a “intimidade, sexualidade, amor, e ativismo - áreas da experiência difíceis de registrar através dos materiais do arquivo tradicional” (Cvetkovich, 2003, p. 241).



Figura 3 - Vídeo caseiro em que Nelly e Nadine mostram pinturas da sua casa para um amigo, as duas se tocam num gesto de intimidade. Frame de Nelly & Nadine (Magnus Gerten, 2022)

É também nos filmes caseiros de Nadine, que sereconhece Natalie Barney, mulher lésbica que apoiava e promovia escritoras e artistas através do Salão Literário da rua Jacob. O filme resgata uma das poucas imagens que registraram a existência dessa figura de tamanha importância para o movimento artístico e cultural parisiense daquela época. Trata-se de uma reportagem sobre a Rue Jacob feita pela BBC em 1966, os originais são considerados perdidos. O resgate desse arquivo no filme restaura a relevância dessa mulher emblemática cujo registro histórico foi defasado pela negligência arquival das instituições oficiais. Ao retomar esses arquivos pessoais de Nelly, Nadine e outras pessoas com quem conviveram, Magnus Gerten movimenta-se no sentido de contestar o silenciamento dessas imagens. É neste sentido que compreende-se este documentário enquanto um contra-arquivo *queer*, que através das memórias pessoais das personagens, promove uma releitura de um grande evento da história mundial.



Figura 4 - Trecho da reportagem sobre Natalie Barney. Frame de Nelly & Nadine (Magnus Gerten, 2022)

Desenhando a memória para a construção do espaço

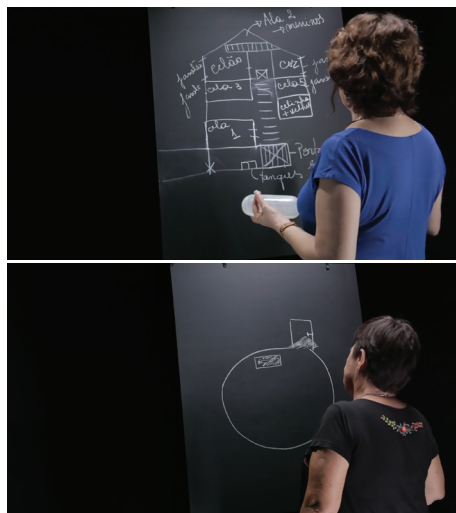
Em um ambiente escuro, no qual não conseguimos ver nada, ouvimos “então, eu vou tentar desenhar a torre”. Em seguida, vemos um quadro negro. Em frente dele, observamos mulheres mais velhas que tentam, com um giz de cera branco, rememorar espacialmente o cárcere pelo qual passaram ainda jovens. Não vemos seus rostos frontalmente, mas, principalmente, o plano detalhe das mãos que desenhavam. Além do traço do esboço não se repetir, a memória daquele espaço parece também ser diversa, ainda que compartilhada por aquelas mulheres mais velhas. Redesenham o que antes era material. Essa sequência está presente no início de *Torre das Donzelas* (2018) de Susanna Lira (Figura 01 e Figura 02). O documentário promove um reencontro entre sujeitos históricos com o próprio passado, criando um espaço para que a memória individual possa ajudar na construção de uma nova leitura histórica. Para tanto, Lira se vale de ex-prisioneiras políticas da ditadura militar brasileira (1964-1985) que passaram pelo extinto Presídio Tiradentes, que ficava localizada na cidade de São Paulo, Brasil. O recorte em mulheres não é gratuito, a diretora reconhece que outras produções documentais já foram feitas sobre a ditadura militar brasileira, entretanto, faltava o ponto de vista feminino, daquelas que participaram da resistência armada⁸.

A construção do dispositivo cinematográfico do documentário parte da percepção da diretora da destruição de marcos históricos da sociedade brasileira, como o Presídio Tiradentes. Não havendo mais a possibilidade de reencontrar esse espaço que foi construído em 1825 e demolido em 1972, ainda sob a ditadura militar (Fischer, S.; Vaz, A, 2022) -, a diretora recria cenicamente o cárcere para, então, inserir naquele espaço as mulheres que passaram pelo presídio. A diretora diz que:

Resolvemos criar este lugar sugestivo, porque, na verdade, não sabíamos exatamente como era. Essa torre imaginária ao mesmo tempo é um espaço sugerido para se recuperar a memória coletiva delas. Precisávamos que, juntas, elas conseguissem descrever o que se passou lá dentro. E reerguer

esse espaço também é uma forma de resistir ao apagamento de memória, porque há um projeto de apagamento desses lugares justamente para que não nos lembremos deles⁹.

A fala da diretora é emblemática. Mais do que propiciar novas leituras sobre fatos históricos, há, em nossa leitura, uma disputa declarada da própria: reerguer o que foi deliberadamente demolido e que se quer esquecido. E essa disputa vem acompanhada da perspectiva de gênero. Para reerguer esse espaço que se quer esquecido, a diretora parte de um método próprio, que será abordado mais à frente. Nesse sentido, interessa aqui perceber *como Torre das Donzelas (2018) sugere uma nova leitura dos fatos históricos?* A hipótese é de que o documentário sugere uma nova leitura histórica através da criação de uma nova representação que perpasse a subjetividade individual para, então, criar uma representação que sugere uma nova leitura histórica.



Figuras 5 e 6 - Desenhos do presídio - Frame de Torre das Donzelas (2018, Suzanna Lira)

Quadro negro como espaço da memória e da reescrita da história

A cena descrita anteriormente é emblemática porque revela o modo processual do dispositivo criado por Lira em *Torre das Donzelas*, além do modo como a diretora conseguiu produzir novas leituras históricas. É a partir dos desenhos que a diretora reconstrói cenicamente o presídio. Importante frisar que reconstrução não é entendida no sentido de uma reprodução exata do extinto complexo penal, mas uma releitura cênica capaz de reunir aquelas mulheres para que, assim, elas pudessem relembrar e construir memórias¹⁰. O documentário, inclusive, é assentado nessas memórias subjetivas e coletivas, não há a inserção de fontes oficiais ou arquivos sobre o presídio. Lira não

se vale, por exemplo, da imagem do último resquício material do presídio, o arco¹¹ de entrada da detenção, que hoje faz parte da estação de metrô Tiradentes da cidade de São Paulo. A construção desse cenário cênico “[...] alude uma ausência: o presídio não existe mais, mas é ‘presentificado’ pelo documentário” (Fisher e Vaz, 2022, p. 08).

Essa outra leitura histórica que o documentário sugere não dialoga com as fontes oficiais, mas, em uma aproximação com a história oral, se concentra no relato das mulheres que ficaram arbitrariamente naquele espaço, Lira opta pela:

[...] a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “Memória oficial”, no caso a memória nacional (Pollak, 1989, p. 2).

Essa predileção pela análise daquelas que foram marginalizadas, em nossa leitura, coloca, se não uma nova versão, uma leitura histórica que antagoniza com a história oficial brasileira, da anistia ampla e restrita – a conciliação entre as partes opostas do período histórico – que não puniu, diferente das ex-prisioneiras política do filme, que sofreram arbitrariedades cometidas pelo estado. O relato não deve ser só entendido no seu aspecto oral, mas em conjunto com outros elementos que o acompanham, como os desenhos. Os desenhos feitos pelas mulheres foram matérias-primas para que Lira pudesse reconstruir cenicamente o presídio. Os desenhos, diversos entre si, foram entregues para a diretora de arte Glauce Queiroz para que servissem de matriz para a estruturação cênica. Segundo a diretora, essa ação lança um desafio estético inicial para o documentário¹².

Apesar do desafio estético lançado através das subjetividades individuais, foi dessa maneira que se construiu a memória coletiva¹³, como aponta a diretora. Interessante perceber que a palavra “coletiva” não denota unidade, mas um agrupamento que pode ser diverso, como as diferentes memórias presentes no documentário. Esse caráter coletivo, diversidade que ajuda na construção do uno, é revelado também pela sequência inicial descrita. Essa memória coletiva revela como o gênero documental pode ser um:

[...] refúgio de uma memória viva, como um lugar de exercitar a rememoração enquanto um ato encarregado de ressignificar o mundo em sua dimensão temporal” (Tomaim, 2016, p. 99).

O quadro negro é justamente esse espaço do exercício, que, inclusive, pode ser apagado e corrigido enquanto se remora – movimento que acontece no documentário, por exemplo. Ainda sobre essa memória coletiva, é interessante perceber que ela, em um primeiro momento, é instável e dispersa, mas que é estabilizada pelo documentário. O próprio cenário construído opera nesse sentido, sendo o espaço que foi feito para reunir as ex-prisioneiras políticas.

Esse local onde é possível exercitar a rememoração é planejado por Lira no projeto e na criação do dispositivo cinematográfico: desde a inserção do quadro negro como espaço livre de desenho até a construção do espaço cênico e inserção das ex-prisioneiras políticas. O quadro negro, desde a sua forma de interação das atrizes sociais até a forma final como é apresentada ao público, é uma escolha. A agência de Lira não é neutra, mas uma:

testemunha participante e ativo fabricante de significados, [o cineasta] sempre foi muito mais um produtor de discurso cinematográfico do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas (Nichols, 2005, p. 49).

O documentário, não só *Torre das Donzelas*, tem a marca do seu realizador. Lira, ao se voltar ao fenômeno político, imprime imageticamente a história e a própria política, lidando com os fatos, mas os construindo criativamente. Essa atitude reflexiva perante ao real não é uma característica individual de Lira, mas uma característica presente no documentário contemporâneo. Mas, então, quais seriam elas? Em caracterização das macro-tendências ético-estilísticas recorrentes, Silva (2013) enumera as seguintes características:

[...] uma atitude reflexiva ante o real; um trabalho mobilizado pela crença da constituição/ transformação dos sujeitos diante da câmera, graças a uma circunstância especificamente fílmica; o desvelamento do documentário como dispositivo de discurso, o que aponta invariavelmente para os limites em que transcorre o filme (sabendo-se, evidentemente, que nenhum ato enunciativo se esgota em si mesmo); uma conotação poética de fragmentos de imagens e sons, em uma atitude de recusa às representações literais; a incorporação e a amplificação de momentos de ambiguidade e de impasse, ora por parte dos realizadores, ora por parte dos atores fílmicos (derivados das particularidades das relações que se estabelecem entre ambos); a priorização das experiências individualizadas dos sujeitos, cujas figurativizações podem evocar um âmbito mais genérico da existência humana, mas sem a pretensão ilustrativa ou exemplar do passado (Lins e Mesquita, 2011: 20-26) (Silva, 2013, p. 30).

Mais do que tratar ou exemplificar cada tendência, é interessante observar como o documentário contemporâneo afasta-se da denotação representativa, ao mesmo tempo:

“[...] em que se lança à invenção e à transfiguração das imagens e sons, donde uma certa inflexão que permite a uma linguagem até então orientada à literalidade um investimento poético” (Silva, 2013, p.30).

A invenção e a transfiguração são os motores do documentário de Lira, desde o desenho do quadro negro que gera um cenário até a inserção das ex-prisioneiras naquele espaço, que é uma atitude reflexiva diante do real. Não há a intenção dessa

ilustração exemplar do passado no documentário, ao contrário, a subjetividade (e a sua diversidade) é o que interessa.

Parte dessa reflexividade é percebida na transparência da subjetividade de quem assina, ou seja:

os efeitos de singularidade apreensíveis na tessitura dos filmes, que remetem a um nome de autor: a questão da assinatura como ancoragem no tempo e no espaço de um discurso *individualizado*” (Silva, 2013, p. 80).

A assinatura de Lira em *Torre das Donzelas* é perceptível no documentário, entretanto, se existe uma reescritura da história a partir do filme, ela não é feita apenas pela realizadora. As mulheres que aceitaram participar também se inserem no processo de reescritura histórica organizado pela diretora. Sem dúvida, o documentário toma forma a partir da direção de Lira, mas o testemunho das mulheres (não só o oral, mas os desenhos e a interação com o espaço cênico) dão força ao documentário. Sobre a inserção e convencimento dessas mulheres a participarem do filme, uma das entrevistadas, Rita Sipahi¹⁴ atuou como intermediadora entre a diretora e as entrevistadas. Em um primeiro momento, Sipahi foi convencida pela diretora sobre o argumento do documentário para, então, atuar como articuladora fundamental. A adesão ao documentário não foi unânime ou de forma imediata, como revela uma das participantes do filme, Ana Bursztyn Miranda:

Ana Bursztyn Miranda relatou durante o cinebate a dificuldade enfrentada por Lira para realizar o filme: “Várias companheiras eram contra, porque a gente já foi muito usada, né? Os militantes em geral. Então você não sabe muito bem quem é, não é da nossa geração, não viveu isso, qual é olhar dela, o que ela vai falar, teve uns jornalistas que distorciaram um pouco as coisas que a gente falava, então foi muito preocupante e houve um embate ali, né? Uma que hoje é fonzoca da Susanna. Tiveram que fazer reuniões para debater com a Susanna porque não estavam querendo fazer esse filme. E tem companheiras maravilhosas que não fizeram, eu sinto pena disso até hoje” (Fischer e Vaz, 2022, p. 12).

Essa combinação entre a expressividade autoral e a subjetividade das participantes faz com que o documentário seja um “instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva” (Pollak, 1989, p. 09). Esses rearranjos coletivos, dito pelo autor, são no sentido da memória nacional, que o filme de Lira pode tentar disputar. Para Pollak, dos diversos objetos da memória, os filmes são os melhores “[...] suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. [...]” (Pollak, 1989, p. 09)”. Em *Torre das Donzelas*, através da expressividade autoral e da subjetividade das ex-prisioneiras políticas, o documentário consegue

propor uma outra leitura histórica a partir do recorte de gênero, captando as emoções e nuances das ex-prisioneiras políticas.

Conclusão

Nos dias atuais, ainda é, majoritariamente, através do registro da vida privada que acessamos a história de pessoas LGBTQs. O movimento contemporâneo de documentar o particular e torná-lo público, compreendendo que esta produção irá alcançar o seu interlocutor, mobiliza a produção de uma espécie de auto-arquivamento desta comunidade, numa relação com o que definiu-se aqui como contra-arquivo. Suas memórias, em certa medida, passam a compor a história, de forma semelhante como acontece em *Nelly & Nadine* (2022). Os filmes da trilogia de Magnus Gertten escovam a história a contrapelo ao recusar a generalização desses sujeitos, buscando por suas individualidades e apresentando outras perspectivas sobre o passado. A contribuição de Magnus Gertten em *Nelly & Nadine* (2022) é notável pelo exercício crítico às imagens e nos relembra que é preciso questionar os arquivos a fim de obter respostas complexas sobre os discursos históricos considerados oficiais.

A questão como *Torre das Donzelas* sugere uma nova leitura dos fatos históricos? foi encarada a partir da hipótese de que o documentário de Susanna Lira sugere uma nova leitura histórica através da criação de uma nova representação que perpassa pela subjetividade individual para, então, criar uma representação que sugere uma outra leitura histórica. A sugestão de uma outra história possível parte de uma disputa declarada, por lembrar a cadeia que foi demolida e de determinadas memórias que se querem esquecidas. Essa disputa se dá pela predileção daqueles relatos que foram marginalizados e que antagonizam com a historiografia mais restrita. Uma vez reunidas essas mulheres que sugerem uma nova leitura dos fatos históricos, ficou evidente que a junção das suas subjetividades individuais foi o alicerce para que se construísse a memória coletiva pretendida pela diretora. Mas essa junção só foi possível através da própria expressão criativa e autoral da diretora, que inseriu o quadro negro que disparou a construção cênica do espaço, que, por sua vez, permitiu que aquelas mulheres se encontrassem. Por fim, Lira, ao se voltar ao fenômeno político, imprime imageticamente a história e a própria política, lidando com os fatos, mas os construindo criativamente junto com as ex-prisioneiras políticas.

Por fim, os dois documentários aqui trabalhados mostram como a inserção da perspectiva de mulheres dissidentes nas narrativas sobre eventos históricos marcantes, como a segunda guerra mundial e a ditadura militar brasileira, podem ganhar novas camadas de significado quando temos contato com as suas memórias. As suas realizações no contexto mais recente da história revela a necessidade transnacional em revisitar criticamente estes fatos a fim de dar conta das histórias que foram marginalizadas no processo de arquivamento da história oficial. Não só

o contato, mas a forma como os documentários são apresentados e organizados, seja pelo pelo arquivo de um casal de mulheres ou pela memória ativada através de estratégias de direção, revelam que o documentário contemporâneo está menos interessado em fazer asserções objetivas sobre o mundo histórico e mais em alargar as perspectivas acerca do que já está posto, propondo um contraponto histórico por meio do fazer cinematográfico.

Notas Finais

¹ Esta comunicação tem como base discussões realizadas em outras duas comunicações dos autores: *História, Memória e Contra-arquivos: a mise-en-scène do arquivo em Nelly & Nadine* (2022), de Diana de Oliveira Souza Reis; e *Para além do realismo, um espaço sugestivo: a representação da memória traumática em Torre das Donzelas* (2018), de Mateus Costa de Oliveira.

² Mestranda no programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA (PósCom/UFBA).

³ Doutorando no programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA (PósCom/UFBA).

⁴ Joan Schenkar(1952-2021) foi reconhecida como uma das dramaturgas e escritoras americanas mais originais da contemporaneidade. Conhecida por seus trabalhos biográficos sobre Patricia Highsmith e Dorothy Wilde, bem como suas peças *Signs of Life*, *Cabin Fever* e *The Last of Hitler*.

⁵ No original: "Many of the LGBT archives currently at public libraries and universities, such as the ONE National Gay & Lesbian Archives at the University of Southern California, had their origin as grassroots archives collected not only by homophile and gay liberation organizations, but by individuals who insisted that their lives and the records they left behind were history even when the rest of the world including public archives didn't care or didn't want to know."

⁶ No original: "Más aún: el documento no podría ser convocado simplemente como un índice que atestigua un acontecimiento o un ícono al tener lugar, debe ser interrogado como una representación (un "símbolo" en la terminología de Peirce) que remite a una cadena de interpretantes de entonces, que conviene volver a capturar y confrontar con la cadena de interpretantes en la cual la película real y su espectador vuelven a situar al susodicho documento."

⁷ No original: Archive of feelings.

⁸ Declaração disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ajdDSClgSug>. Acesso em: 16 jan. 2025.

⁹ Disponível em: <https://ims.com.br/filme/torre-das-donzelas/>. Acesso em: 19 jan. 2025.

¹⁰ Declaração disponível em *MASTERCLASS com Susanna Lira [2º Festival Claro Curta! Documentários]*, 12 set. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sTyQORE4jvY>. Acesso em: 22 jan. 2025

¹¹ O arco foi tombado em 1985.

¹² Declarações disponíveis em Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ajdDSClgSug>. Acesso em: 16 jan. 2025.

¹³ Declaração disponível em *MASTERCLASS com Susanna Lira [2º Festival Claro Curta! Documentários]*, 12 set. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sTyQORE4jvY>. Acesso em: 22 jan. 2025

¹⁴ Rita Maria de Miranda Sipahi foi militante do grupo político Ação Popular.

Bibliografia

Almeida, Ana Caroline de. 2024. "Pela produção de um contra-arquivo do imaginário de freiras lésbicas no cinema e na TV" in *Logos*, nº 31: 71-85.

Bastos, Raabe Cesar Moreira, e Gabriela Santos Alves. 2023. "Na 'Torre das Donzelas': Dilma Rousseff e representações do Claustro da Histeria". *Iniciacom* 12 (1). <https://revistas.intercom.org.br/index.php/iniciacom/article/view/4345>.

Benjamin, Walter. 1996. "Sobre o Conceito da História" in *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense.

"Comissão Nacional da Verdade". s.d. Arquivo Nacional » Memórias Reveladas. Acedido a 20 de janeiro de 2025. <https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/assuntos/comissoes-da-verdade/cnv>.

Cvetkovich, Ann. 2008. *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. 3. print. Series Q. Durham, NC: Duke Univ. Press.

Cvetkovich, Ann. 2024. The Queer Art of Counter Archive Conference, 12 de abril de 2014. Publicado por Asian/Pacific/American Institute at NYU em <https://www.femininemoments.dk/blog/the-queer-art-of-the-counter-archive-conference-2014/>

Chanan, Michael. 2007. *The Politics of Documentary*. London: British Film Institute.

Nichols, Bill. (2005). Introdução ao Documentário. Campinas: Papyrus.

Figueiredo, César Alessandro Sagrillo. 2023. "A memória política e o cárcere: uma leitura cinematográfica do testemunho a partir do filme 'A torre das donzelas'." *LETRAS EM REVISTA* 14 (02). <https://letrasemrevista.uespi.br/index.php/inicio/article/view/15>.

Fischer, Sandra, e Aline Vaz. 2022. "Paisagens anestésicas, espaços estéticos, convívios afetivos: Torre das Donzelas". *Novos Olhares* 11 (1): 7–15. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2022.194703>.

Grierson, John. 1932. "First Principles of Documentary" in *Cinema Quarterly*, Edinburgh, nº 2: 5-14.

Holanda, Karla. 2006. "Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-História" in *Fênix - Revista De História e Estudos Culturais*, nº 3: 1-12.

Pollak, Michael. 1989. "Memória, Esquecimento, Silêncio". *Estudos Históricos* 2 (3). https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf.

Santos, Indyara Lacerda, e Marcos Antônio Caixeta Rassi. 2022. "Um grito silenciado: mulheres na Ditadura Civil-Militar do Brasil". *Pergaminho* 13:107–20. <https://revistas.unipam.edu.br/index.php/pergaminho/article/view/4556>.

Silva, Mariana Duccini Junqueira Da. 2013. "Ponto de vista a(u)torizado: composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo". Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação, São Paulo: Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/T.27.2013.tde-23082013-094442>.

"Torre das donzelas". s.d. Instituto Moreira Salles. Acedido a 19 de janeiro de 2025. <https://ims.com.br/filme/torre-das-donzelas/>.

Santos, Indyara Lacerda, e Marcos Antônio Caixeta Rassi. 2022. "Um grito silenciado: mulheres na Ditadura Civil-Militar do Brasil". *Pergaminho* 13:107–20. <https://revistas.unipam.edu.br/index.php/pergaminho/article/view/4556>.

"Torre das donzelas". s.d. Instituto Moreira Salles. Acedido a 19 de janeiro de 2025. <https://ims.com.br/filme/torre-das-donzelas/>.

Filmografia

Torre das Donzelas. 2019. De Susanna Lira. Brasil: Elo Company. Digital.

Nelly & Nadine. 2022. De Magnus Gertten. Suécia, Bélgica: Auto Images. Digital.

"*Andréia Horta, Susanna Lira e Rita Sipahi falam do filme 'Torre das Donzelas'*" | O País do Cinema - YouTube". s.d. Acedido a 16 de janeiro de 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=ajdDSClgSug>.

"*Conheça o documentário Torre das Donzelas, vencedor do Festival do Rio, no Sem Censura - YouTube*". s.d. Acedido a 16 de janeiro de 2025. https://www.youtube.com/watch?v=wRHWL_4VHyI.

A força das mulheres na "Torre das Donzelas" durante a ditadura militar | É Tudo Verdade. 2020. Brasil: Canal Brasil. <https://www.youtube.com/watch?v=s2YrCj05MY>.

MASTERCLASS com Susanna Lira [2o Festival Claro Curta! Documentários] 2024. Brasil: Canal Curta!. <https://www.youtube.com/watch?v=sTyQORE4jvY>.

Entrevista com Susanna Lira, diretora do Torre das Donzelas. 2019a. Brasil: Rede TVT. <https://www.youtube.com/watch?v=J94ntTQvNM>.

"*Torre das Donzelas: documentário traz relatos de mulheres presas pelo regime militar*". 2019b. <https://www.youtube.com/watch?v=0YfXl8z-Qlk>.

Acknowledgement

Este trabalho foi financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES)