

**Fábio Allan Mendes
Ramalho**

Universidade Federal da
Integração Latino-Americana
- UNILA
E-mail:
fabio.ramalho@unila.edu.br

**Maria Clara Rodrigues
Arbex**

Universidade Federal da
Integração Latino-Americana
- UNILA
E-mail:
mariaclararbex@gmail.com



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

**Entre vestígios e zonas de opacidade:
Tensões familiares e reminiscências da
ditadura em 108: Cuchillo de Palo (2010),
de Renate Costa**

*Between traces and zones of opacity:
Familial Tensions and Reminiscences of the
Dictatorship in Renate Costa's 108:
Cuchillo de Palo (2010)*

Entre vestigios y zonas de opacidad:
Tensiones Familiares y
Reminiscencias de la Dictadura en
108: Cuchillo de Palo (2010), de
Renate Costa

Mendes Ramalho, F. A., & Rodrigues Arbex, M. C. Entre
vestígios e zonas de opacidade: Tensões familiares e
reminiscências da ditadura em 108: Cuchillo de palo (2010),
de Renate Costa. *Revista Eco-Pós*, 28(1), 401–426.
<https://doi.org/10.29146/eco-ps.v28i1.28151>

RESUMO

Partindo da análise do documentário 108: Cuchillo de Palo (Costa, 2010), discute-se como a realizadora busca, a partir da ausência e recorrendo a testemunhos, documentos e reminiscências, apreender algo da existência fugaz de seu tio Rodolfo, homossexual preso durante a ditadura paraguaia. Destacamos a relevância que adquirem, nesse contexto, as situações de interlocução e confronto entre Costa e seu pai, discurso que condensa as dinâmicas de ordem familiar pautada pelo contexto repressivo que marca a vida política e cultural do país. Considerando as potencialidades políticas e estéticas produzidas pelo estatuto do vestígio e das lacunas como componentes de uma poética do documentário, busca-se elaborar uma leitura a partir das marcas que o longa-metragem apresenta. Analisamos como as estratégias empregadas respondem às circunstâncias específicas pela constituição do discurso fílmico.

PALAVRAS-CHAVE: *Documentário; Ditadura; Vestígios; Sexualidade; Paraguai.*

ABSTRACT

Based on an analysis of the documentary 108: Cuchillo de Palo (Costa, 2010), this article discusses how the filmmaker seeks, through absence and using testimonies, documents and reminiscences, to learn something about the fleeting existence of her uncle Rodolfo, a homosexual imprisoned during the Paraguayan dictatorship. We highlight the relevance acquired in this context by the situations of dialogue and confrontation between Costa and his father, a discourse that condenses the dynamics of the family order guided by the repressive context that marks the political and cultural life of the country. Considering the political and aesthetic potentialities produced by the statute of the vestige and the gaps as components of a poetics of the documentary, we seek to elaborate a reading based on the marks presented by the feature film. We analyze how the strategies employed respond to the specific circumstances through the constitution of the filmic discourse.

KEYWORDS: *Documentary; Dictatorship; Traces; Sexuality; Paraguay.*

RESUMEN

A partir del análisis del documental 108: Cuchillo de Palo (Costa, 2010), el artículo analiza cómo la directora busca, desde la ausencia y valiéndose de testimonios, documentos y reminiscencias, captar algo de la fugaz existencia de su tío Rodolfo, un homosexual preso durante la dictadura paraguaya. Destacamos la relevancia que, en este contexto, adquieren las situaciones de diálogo y enfrentamiento entre Costa y su padre, discurso que condensa la dinámica de un orden familiar guiado por el contexto represivo que marca la vida política y cultural del país. Considerando las potencialidades políticas y estéticas que produce el estatuto de la huella y los vacíos como componentes de una poética documental, buscamos elaborar una lectura a partir de las marcas que el largometraje presenta. Analizamos cómo las estrategias empleadas responden a circunstancias específicas a través de la constitución del discurso cinematográfico.

PALABRAS CLAVE: *Documental; Dictadura; Huellas; Sexualidad; Paraguay.*

Submetido em 15 de julho de 2023.

Aceito em 24 de janeiro de 2024.

Introdução

Em *Experiência e pobreza*, Walter Benjamin (1987) descreve a casa do burguês como aquela que, por estar tão saturada de marcas — “os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira” (Benjamin, 1987, p. 117) — constitui um interior a que o seu ocupante se adequa com justeza. O filósofo contrapõe a esse *décor*, que sugere o privilégio da permanência e a comodidade do hábito, um outro modo de vida marcado pelo imperativo de não deixar rastros, pelo desapego e despossessão que a condição de “pobreza” existencial implica. A casa de vidro seria a moradia de sujeitos que, pela sua inadequação a uma lógica dominante ou a um regime de organização dos corpos e da existência, têm a consciência de serem alvos e, por isso mesmo, precisam adquirir o aprendizado da mobilidade como maneira de escapar.

Jeanne Marie Gagnebin (2002) recupera algumas estrofes de Bertold Brecht que motivam essas considerações de Benjamin: “Aquele que não deixou sua assinatura, que não deixou um retrato / Que não esteve presente, que nada disse / Como pode ser apanhado? / Apague os rastros!” (Brecht, 2017, p. 20). A partir delas, a autora reelabora a interpretação que Benjamin atribui ao poema, tomando-o como “o emblema da solidão e da necessária sobriedade contemporâneas”, para então concluir, em diálogo com os autores, que “a arte deve incitar cada um a somente contar com suas próprias forças e recomeçar a partir do zero” (Gagnebin, 2002, p. 131).

Partindo dessas ideias articuladas por Benjamin e Gagnebin, seria possível perguntar pelas existências latino-americanas às quais os confortos do pertencimento e do hábito se colocam como impossibilidades; vidas para as quais o requinte de produzir vestígios constituiria um perigo, e cujas formas de sobrevivência implicam a iminência da partida, a camuflagem tática e a atitude à espreita. *108: Cuchillo de Palo* (2009), documentário dirigido pela realizadora paraguaia Renate Costa, pode ser visto como uma obra que tece muitos fios: as dinâmicas de silêncio, cumplicidade e opressão que marcam uma sociedade atravessada pelo poder duradouro de um regime repressivo; a vida noturna povoada por comunidades de sujeitos dissidentes do sistema sexo-gênero, florescendo nas margens da cidade como uma espécie de zona de penumbra em relação às normas que regulam as vidas privada e pública; as relações

familiares, com seus pontos de conflito e seus muitos não-ditos; e a figura de um pai que, com suas posições obtusas decorrentes da mistificação religiosa e do senso inflado de relevância e autoridade do “homem de família”, constitui um personagem tão arredo quanto incontornável para a investigação documental que a diretora empreende. O filme é também — e talvez acima de tudo — um esforço de retrair a figura evanescente de um tio e irmão ausente. A tentativa de recuperar algo da trajetória de vida desse personagem desencadeia uma série de perguntas a respeito de como, afinal, seria possível apreender algo de uma vida cuja principal característica é ter se constituído nas brechas da ordem social e familiar.

Como uma espécie de cineasta-detetive que se dedica a uma improvável missão — recompor a história de vida de um personagem que organizou sua vida em torno da arte da camuflagem e do despiste — a diretora se lança ao desafio de coletar fragmentos da vida de Rodolfo Costa. Em seu percurso, encontra registros familiares e documentos produzidos pelo regime ditatorial de Stroessner, bem como, também, algumas marcas da fulgurante socialidade que marcou a vida boêmia e artística de sujeitos marginalizados e, ainda, as reminiscências que a presença oblíqua do tio deixou no núcleo familiar, na vizinhança e na cidade, e que a diretora se esforça para reintegrar em um esboço de retrato.

Neste texto, propomos discutir os modos pelos quais *108: Cuchillo de Palo* busca dar conta dessa figura evanescente. Para tanto, analisamos algumas estratégias empregadas pela diretora e como elas respondem às circunstâncias específicas apresentadas pela construção do discurso fílmico. Buscamos, ainda, elaborar uma leitura a partir do conjunto das marcas que o longa-metragem nos apresenta, não por acreditarmos na possibilidade de restituir qualquer tipo de inteireza a esse relato de vida, mas por confiarmos nas potencialidades estéticas e políticas suscitadas pelo estatuto do vestígio e das lacunas como componentes de uma poética do documentário.

1 Interseções entre documentário, história e memória no Paraguai

No Cone Sul, na segunda metade do século XX, foram instauradas ditaduras civil-militares que se estenderam até os anos 1990 e resultaram em milhares de mortos e desaparecidos. De meados dos anos 1990 até hoje, existe, nessa parte do continente, um

“fenômeno [...] de elaboração do passado” em que os filmes documentários feitos por descendentes de militantes de esquerda “em chave íntima e subjetiva, já são uma vertente consolidada das representações sobre o período autoritário” (Seliprandy, 2019, p. 693). Muitas dessas obras apresentam-se, assim, como partícipes de um conjunto de tendências — apontadas por Piedras (2014) a respeito do documentário argentino em primeira pessoa — que se constituem “em contraposição a uma concepção do cinema documentário que confia na possibilidade de representar o mundo histórico sem fissuras epistêmicas” (Piedras, 2014, p. 149). No lugar dessa concepção, e em consonância com muitas das obras discutidas por Piedras, prevalecem tendências como a recusa a “aborda[r] acontecimentos históricos como se fossem preexistentes e autônomos em relação ao ato discursivo” (Piedras, 2014, p. 149); o afastamento do discurso fílmico em relação a falas explicativas e a um uso meramente ilustrativo de registros audiovisuais; e, ainda, um foco no processo, nas lacunas e mesmo nos impasses que marcam cada um dos projetos.

Para autores como Morettin e Napolitano (2018), o cinema tem uma “uma função específica no campo da memória e da história quando revisita processos de violência, guerras civis, conflitos internacionais e genocídios” (Morettin; Napolitano, 2018, p. 8). Sobre os filmes que se dedicam a revistar o passado ditatorial do continente, os autores pontuam que:

no caso das ditaduras militares latino-americanas, o cinema ocupa igualmente um papel de destaque na representação daquele passado que até hoje parece oscilar entre o trauma (o que não pode ser nomeado, porque indizível) e o tabu (o que não deve ser nomeado, porque inconveniente) (Morettin; Napolitano, 2018, p. 9).

Uma dessas ditaduras civil-militares se deu no Paraguai, entre os anos de 1954 e 1989, e foi comandada pelo general Alfredo Stroessner. Segundo o informe final da Comissão da Verdade e Justiça do país, houve mais de 500 (quinhentos) desaparecidos durante o período, 19.862 (dezenove mil e oitocentas e sessenta e duas) detenções arbitrárias, 18.782 (dezoito mil e setecentos e oitenta e dois) casos de tortura em dependências policiais, 59 (cinquenta e nove) execuções extrajudiciais e 3.470 (três mil e quatrocentos e setenta) exilados políticos (Servín, 2019). Além disso, os Arquivos do Terror, descobertos em 1992, apontam para algo em torno de 3.000 (três mil) a 4.000 (quatro mil) assassinatos durante o período (Oliva, 2016). Segundo

Barreto (2016), o acervo continha cerca de 60.000 (sessenta mil) registros que revelavam acontecimentos datados de 1927 a fevereiro de 1989. A autora observa que, diferentemente da maior parte dos governos ditatoriais no Cone Sul, que tentaram destruir as evidências das violações de direitos humanos, “a polícia da ditadura de Stroessner procurou, com a presunção de que poderia voltar a ser útil um dia, guardar toda a documentação deste período” (Barreto, 2016, p. 141).

Em sua vasta pesquisa sobre o documentarismo produzido ou protagonizado por descendentes de vítimas ou perpetradores das ditaduras civil-militares no Cone Sul, Fernando Seliprandy (2018) localizou 67 (sessenta e sete) títulos: 34 (trinta e quatro) argentinos, 17 (dezessete) chilenos, 8 (oito) brasileiros e 7 (sete) uruguaios. No Paraguai, Seliprandy localizou apenas um título: *108: Cuchillo de Palo*. No documentário, Renate Costa investiga o passado de um tio com quem não conviveu, Rodolfo Costa. Sendo ele, era homossexual, foi encontrado morto na sala de sua casa em uma noite fria. A diretora articula seu documentário como meio de elaboração dessa memória ausente e, para isso, entrevista vizinhos da sua família, amigos do seu tio e seu próprio pai, Pedro Costa, irmão de Rodolfo, que tem ideias conservadoras e sempre testemunha de maneira assertiva, discutindo e discordando de Renate quando conversam sobre a vida do irmão/tio.

Em certo momento do filme, Renate toma conhecimento de que, em 1982, Rodolfo havia sido detido e preso duas vezes. As detenções se deram no âmbito do “caso Palmieri”, quando um estudante de 14 anos, Mario Luis Palmieri, foi sequestrado, torturado e morto. Uma das hipóteses levantadas pela polícia foi a de crime passionai, o que ocasionou a perseguição de homens “acusados” de serem homossexuais. Segundo o relatório da Comissão da Verdade e Justiça do Paraguai, foram presas sob essa acusação aproximadamente 600 (seiscentas) pessoas (Cuevas, 2019).

Cuevas (2019) observa a “ressonância histórica’ do ‘caso Palmieri’ com o episódio ‘108 y un quemado’” (Cuevas, 2019, p. 79, grifos da autora). Em 1º de setembro de 1959, o radialista Bernardo Aranda foi assassinado em Assunção, acontecimento que passou a ser usado como pretexto para a perseguição de 108 (cento e oito) homens homossexuais caracterizados como suspeitos, que foram então presos, torturados e tiveram os nomes expostos pela cidade. Segundo

a autora, “o número provinha do fato de que o redator do jornal, que seguia de perto a movimentação ‘*policial e judicial*’, pôde calcular um número aproximado a 108 pessoas de ‘*conduta moral duvidosa*’, que esperavam para ser interrogadas” (Cuevas, 2019, p. 66, grifos da autora).

Os presos andaram pela rua Palma, no centro de Assunção, em direção ao quartel da polícia, com os cabelos raspados, nus e carregando pedras nas costas enquanto recebiam insultos da população (Oliva, 2016, p. 57). Nunca foi comprovada a ligação de algum desses homens com a morte de Bernardo Aranda. Cuevas (2019) aponta que o número inicial de interrogados no caso, que primeiro se concentrou no círculo social de Aranda, aumentava constantemente devido a denúncias ocasionais. A autora pontua que não seria possível “qualificar metodologicamente a ordem e circulação” das listas que continham os nomes dos homens detidos, entretanto, “a lista que se registraria no imaginário social e na memória dos assuncenos continha 108 nomes” (Cuevas, 2019, p. 66). Cuevas aponta, ainda, que a triagem de nomes “já ultrapassava a intenção de descobrir o suposto assassino” e que o “principal objetivo das listas passou a ser a identificação do sujeito homossexual, o que o tornaria um suposto ‘amoral’, acusado de destruir ‘os honrados costumes paraguaios’” (Cuevas, 2019, p. 66). Nos dois casos, as listas com os nomes dos homens detidos foram divulgadas publicamente em universidades, edifícios institucionais, lugares de trabalho e em meios de comunicação (Oliva, 2016, p. 57).

Em *108: Cuchillo de palo*, esse conjunto de dados e fatos históricos não chega a ser articulado a partir de uma voz autorizada e didática. Salvo algumas falas mais pontuais da diretora, que, narrando sua perspectiva em primeira pessoa, não se furta a apresentar alguns resultados do processo de investigação que empreende, tais aspectos vão se infiltrando nas entrelinhas das conversas de modo a sugerir, sem expor, um panorama histórico. Isso se deve, em grande parte, ao fato de que as entrevistas não são conduzidas em condições pré-definidas, como as que visam conceder um lastro de objetividade aos discursos em documentários tradicionais, mas, pelo contrário, a partir de abordagens que se dão na própria dinâmica cotidiana dos entrevistados.

Vemos, repetidas vezes, algumas circunstâncias que precedem as entrevistas, como é o caso de pessoas sendo chamadas à porta, consultadas sobre a disponibilidade para responder a algumas perguntas. Além disso, planos dos interiores das casas, captados através das aberturas de portas e janelas, bem como imagens de grades e portas que se fecham, contribuem para demarcar a dimensão de ocultamento de que se imbuem os espaços internos das residências, nas quais segredos são mantidos. Com isso, a forma fílmica internaliza o jogo entre dentro e fora, espaço público e intimidade, que marca a convivência no entorno. Cabe ressaltar ainda que diversas entrevistas acontecem nas calçadas, ecoando dessa forma a circulação à boca miúda de relatos e comentários que, de maneira mais ou menos velada, dão conta das vicissitudes da vida do bairro e de seus moradores. Não raramente, então, os depoimentos se instauram numa zona incômoda, pois, se ajudam a realizadora a reunir pistas sobre a vida do tio, ao mesmo tempo se apoiam nas mesmas redes sutis de vigilância social que contribuem para que a vida de alguém se torne objeto de interesse e escrutínio por parte de uma comunidade local.

Outro modo encontrado pelo filme para ressaltar a cotidianidade da vizinhança consiste em deixar à mostra algumas das contingências que marcam a realização do registro fílmico, seja a evidência da câmera, a presença da diretora em quadro, a explicitação de alguns dos seus modos de interpelação aos entrevistados, ou ainda a incorporação de certos acidentes de percurso que acontecem durante o processo de realização da obra. No caso mais emblemático, a tela fica preta durante uma entrevista e, logo em seguida, escutamos a voz da diretora e do cinegrafista constatando que a bateria da câmera havia descarregado. Um corte então nos conduz à imagem captada após a resolução do incidente técnico, na qual vemos a entrevistada que já se distancia, alegando estar atrasada para um compromisso da igreja. Trata-se de uma cena cotidiana que expressa muito das dinâmicas do bairro e de seus moradores e que é, portanto, produtiva para entender os códigos e valores que regem o meio social para o qual a existência de Rodolfo constituía um tipo de transgressão.

De modo semelhante, as pessoas que compunham a rede de amigos de Rodolfo são entrevistadas em localidades que compõem a cartografia urbana de cada uma. A primeira entrevista de Liz Paola, por exemplo, ocorre na saída do clube noturno, quando algumas pessoas bêbadas e barulhentas caminhando na rua, a luz do amanhecer e a expressão de comoção e

cansaço da entrevistada colaboram para a peculiar atmosfera de boemia e fim de festa que impregna o registro. A segunda conversa, por sua vez, tem lugar em uma rua escura, quando a lendária travesti da noite de Assunção assinala as diferenças irreduzíveis que marcam a condição dos homossexuais e das travestis no contexto da ditadura, tendo em vista que, para estas, os caminhos da assimilação ou da invisibilidade tática não constituíam sequer uma opção.

Há outra série de encontros que acontecem à noite, sob a luz escassa da rede de iluminação pública e frequentemente intercalados por cenas urbanas captadas do interior de um automóvel, através do vidro molhado. Registros de passantes nas ruas, as movimentações de uma manifestação LGBTQIA+, os ruídos de sirenes e da chuva são, todos, elementos que parecem realçar o papel de detetive que a cineasta, de certo modo, desempenha. O clima geral e as circunstâncias de captação dessas imagens importam, dentre outros motivos, por permitirem apreender algo daquele mundo da noite, e também pelo efeito de contraste que estabelecem com o tom de retraimento que sobressai nos registros do entorno familiar e do bairro.

Em seu conjunto, tais escolhas estéticas contribuem para dar corpo a uma multiplicidade, não só de espaços e atividades sociais, mas também de modos de vida. Em meio a essa miríade de personagens, relatos e materiais de arquivo, o filme atribui uma centralidade evidente à figura do pai. Ele parece condensar os modos de funcionamento que permeiam o funcionamento de um país marcado por um longo regime repressivo, bem como, também, a própria história familiar de Renate, com suas tensões e impasses. Sua presença é perscrutada não apenas nas diversas situações de interlocução que se estabelecem entre pai e filha, mas também nos muitos momentos de silêncio que pontuam a obra. Nas cenas de conversa, ora vemos Renate e Pedro em quadro, ora é apenas o pai que está sendo filmado, enquanto a diretora o interpela a partir do fora de campo. Diante do desejo de comunicação que permanece em grande medida frustrado, o filme responde com uma obstinação direcionada à figura do pai que é, também, uma insistência na própria possibilidade do vínculo familiar. Nos momentos de conversa ou nos muitos silêncios que compõem o filme, vemos Pedro desempenhando atividades cotidianas como apanhar roupas espalhadas pelos cômodos, descascar e comer uma fruta, varrer o piso, fazer a barba, rearranjar o espaço e os objetos da ferraria onde trabalha, rezar sentado à mesa antes de uma refeição, ou simplesmente caminhar pela casa. Outros desses gestos cotidianos implicam diretamente a

diretora, como o momento de partilha do mate, a brincadeira com a pipa, ou quando Renate, persistindo na construção de alguma intimidade, senta-se ao lado do pai que, ainda deitado, esquiva-se da pergunta sobre o conteúdo dos seus sonhos.

A dificuldade da convivência, a distância em certa medida intransponível e mesmo a falta de diálogo a respeito do documentário que está sendo feito — e, portanto, a respeito do trabalho da filha — trazem à tona algo que parece falhar nas promessas de conexão e intimidade sugeridas pelos vínculos de parentesco. Assim, embora tenha seu tio como ponto de partida e fio condutor, é também o lugar ocupado pela própria diretora nas narrativas familiares que é colocado em questão. O documentário se torna, desse modo, um processo de elaboração acerca dos sentidos de família. Se somos todos “participantes em cenas decisivas do romance familiar que, apesar de tudo, construímos, independentemente de nossa posição nele” (Amado; Domínguez, 2004, p.14), qual seria o lugar do sujeito desviante nesse romance? Daqueles que vivem e pensam de modo diferente, dos que se afastam ou escapam, dos que vão para longe?

2 O terceiro ausente: relações entre diretora, pai e tio/irmão

Em seu documentário, Renate parte da ausência. Da ausência física de seu tio, Rodolfo, e da ausência de memórias próprias. Visto que a diretora era bastante jovem quando Rodolfo faleceu, a imagem dele é construída quase sempre por meio de relatos de outros, bem como por alguns rastros materiais que Renate colhe ao longo do processo de construção do documentário. Jacques Rancière (2010) aponta que, para o cineasta que se encontra diante da ausência de lembranças e da impossibilidade de conseguir acessá-las, o filme não assume a tarefa de conservar uma memória, mas justamente de criá-la. A vontade de resgate, de criação de uma memória do e para o tio parte de Renate. Gagnebin (2006), por sua vez, diz que “não há reencontro imediato com o passado, mas sim sua lenta procura, cheia de desvios, de meandros, de perdas” (Gagnebin, 2006, p. 160). A mesma autora traz uma bela definição do conceito de rastro:

O rastro, na tradição filosófica e psicológica, foi sempre uma dessas noções preciosas e complexas [...] que procuram manter juntas a presença do ausente e a ausência da presença. [...] O rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente. [...] O que me interessa ressaltar aqui é o liame entre rastro e memória [...]. Por que a

Dossiê **Alfabetização Midiática e News Literacy**

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 28, n. 1, 2025

DOI: 10.29146/eco-ps.v28i1.28151

reflexão sobre a memória utiliza tão frequentemente a imagem — o conceito — de rastro? Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também *fragilidade* da memória e do rastro. (Gagnebin, 2006, p. 44, grifos da autora).

Ao começar seu documentário, Renate aciona alguns vestígios, lembranças e, a partir disso, manuseia os testemunhos, a imagem e o tempo para criar novas memórias. Já no início da obra, a diretora informa ter entrado na casa do tio uma única vez, ao receber a tarefa de ir ao quarto pegar uma roupa para Rodolfo no dia em que ele foi encontrado morto. No guarda-roupas, dois elementos chamaram sua atenção: o fato de não haver nenhuma peça de roupa e as fotos de “homens bonitos, de corpo atlético, musculosos, posando *seminus*” coladas no móvel. Ao perguntar ao pai se ele estranhava a ausência de peças de roupa, Pedro responde negativamente. É assim que Pedro, Renate e o filme testemunham sobre Rodolfo, um misto de saber e não saber, saber e não querer saber. Adentrar a casa do tio constitui uma maneira de começar a conhecê-lo, e o fato de que isso chegue a ocorrer no momento de sua morte evidencia o dano causado pelo estigma da homossexualidade, bem como a sensação de perda irremediável que paira sobre a família.

O que é colocado em questão por Renate é, então, a própria possibilidade de converter os laços de parentesco em formas de intimidade. Seu processo de busca faz com que venha à tona parte dos mecanismos que norteiam a construção da história familiar, com seus limites e pontos cegos, em especial aqueles que se armam entre Pedro e Rodolfo, Renate e Pedro, Renate e Rodolfo. De fato, poderíamos dizer que todo o filme se ergue em torno dessa triangulação entre os personagens, que sempre termina por remeter à figura do tio/irmão como um terceiro ausente.

Para além dos testemunhos de outras pessoas, amigos e vizinhos de Rodolfo, Renate tenta se aproximar do tio por meio de diferentes arquivos. Além das listas, vemos fotografias do tio dançando (Figuras 1 e 2), bem como um vídeo caseiro em que Rodolfo parece desaparecer atrás de seus outros familiares (Figura 3). No primeiro caso, as fotografias antigas se inserem na dinâmica de interlocução que a cineasta estabelece com algumas pessoas entrevistadas. Funcionam, assim, como recurso capaz de desencadear diferentes atos de rememoração, bem

como mediar os processos pelos quais tais memórias são elaboradas e comunicadas. O registro da festa de aniversário, por sua vez, é inserido na pós-produção. Por meio de recursos como o uso de voz *over*, a repetição de trechos e a câmera lenta, o filme articula uma leitura do arquivo que busca reter algo da presença esquiva do tio, antes que ele volte a ocultar-se atrás das demais pessoas presentes que compõem a cena familiar.

Ecoando essa relevância atribuída ao registro caseiro, parte das imagens criadas por Renate, em que ela filma a janela e a fachada da casa do tio e também alguns números de casas — exceto o 108, que não é encontrado — é filmada com uma câmera *Super 8* (Figura 4), escolha estética que remete à textura e à temporalidade das imagens de arquivo do aniversário, um dos poucos rastros que Renate possui do tio.

Figuras 1 e 2 – Rodolfo dançando



Fonte: 108: *Cuchillo de Palo* (Renate Costa, 2010).

Figura 3 – Rodolfo, de camisa verde, desaparece atrás de Pedro
Figura 4 – A janela de Rodolfo filmada por Renate



Fonte: 108: *Cuchillo de Palo* (Renate Costa, 2010).

Quando começa a realizar seu filme, Renate busca reconstruir a memória de um tio com quem não conviveu e que não pode mais testemunhar. A partir do documentário, a diretora junta rastros da memória e cria um “vestígio cinematográfico” que, para Comolli (2008) tem o poder

Dossiê Alfabetização Midiática e News Literacy

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 28, n. 1, 2025

DOI: 10.29146/eco-ps.v28i1.28151

de manter “aquilo que se apaga” (Comolli, 2008, p. 128). O trabalho da realizadora se torna, então, esse percurso no fio da navalha: fazer uso da matéria audiovisual para dar corpo à existência de Rodolfo e, ao mesmo tempo, confrontar-se com o fato de que a opacidade constitui parte fundamental das táticas políticas de sobrevivência do tio. Também por isso, *108: Cuchillo de Palo* tende sempre a recolocar no centro do conflito — e, por isso mesmo, no centro da cena documental — a família de Renate como ponto de crise. A diretora não oculta a perplexidade diante das violências expressas não apenas pelo discurso do pai, mas também plasmadas no registro familiar. Nesse sentido, Renate encontra no cinema uma forma de desobediência ao interdito familiar; um recurso com o qual quebrar o silêncio e construir a proximidade possível com a imagem espectral do tio.

Tem-se, assim, o conflito reiteradamente atualizado em cada uma das tentativas de interlocução que a filha estabelece com o pai, e que são pontuadas por inúmeros silêncios e desentendimentos. Essa contenda ganha forma mediante o trabalho exaustivo da realizadora, que busca obter algo das conversas filmadas: não apenas informações sobre o tio, mas também algum tipo de aquiescência; um reconhecimento da brutalidade do regime ditatorial e, também, da violência subjacente à própria dinâmica familiar e à cultura religiosa em que Rodolfo havia crescido. Tal esperança parece mover a diretora e orientar sua insistência, mas o reconhecimento dessa violência nunca chega ao discurso do pai, seja porque ele não o elabora, seja porque não é capaz de admiti-lo e enunciá-lo.

Há, porém, como dito, outra tensão menos óbvia que perpassa todo o filme, e que se estabelece entre Rodolfo e Renate. Essa tensão, evidentemente, não pode ser encenada de forma direta, pois se dá em um tempo diferido. Renate quer construir um discurso de memória sobre o tio, mas até que ponto a memória pode ter sido desejada por Rodolfo? Tendo que constituir-se à margem das relações de parentesco, ocupando uma posição de inadequação — nunca impelido ao extremo da ruptura total, mas também sempre relegado ao não-pertencimento — o tio é a figura que rompe com a lógica de continuidade que pauta o funcionamento da família. Se a dinâmica geracional pressuposta na família é a da regularidade e da repetição, como diria Sedgwick (2020) — “aconteceu com o pai do meu pai, aconteceu com meu pai, está acontecendo

comigo, acontecerá com meu filho e acontecerá com o filho do meu filho” — Sedgwick (2020, p. 416), o sujeito LGBTQIA+ é aquele que se desentende dessa lógica.

Em *108: Cuchillo de Palo*, essa quebra da continuidade se materializa na negação do ofício: Rodolfo foi o único que não quis seguir no trabalho da oficina, quebrando a tradição em nome do desejo de ser artista; desejo que é percebido, à luz da dupla austeridade que marca o ambiente doméstico — o ofício de ferreiros e a moral religiosa — como uma extravagância inaceitável. A esse respeito, Balutet (2017) observa que o subtítulo da obra alude tanto a uma lacuna — pois “significa que muitas vezes falta algo em um lugar onde deveria ser fácil ou natural encontrá-lo” — como também a um desvio, uma vez que o exercício do ofício de dançarino constituiria “uma ocupação vista como ‘feminina’, em contraposição à dureza ‘masculina’ da ferraria” (Balutet, 2017, p. 186).

As reminiscências de Renate acerca das dinâmicas e violências que subjazem a essa lógica de transmissão geracional elaboram de maneira emblemática a constituição do parente LGBTQIA+ como sujeito atravessado pelo estigma. A ameaça de contaminação que recai sobre o sujeito estigmatizado constitui uma pedagogia: aprende-se a rechaçar o outro, quando não a si mesmo, mediante a reiteração de cenas de marginalização e de isolamento. Nesse contexto, há formas de esquecimento que se tornam aliadas do sujeito desviante. Ser pouco notado, ao menos temporariamente, por vezes significa não ser importunado. Ser esquecido bem pode equivaler, então, a ser deixado um pouco em paz. Esquecer, por sua vez, constitui um caminho para desmontar, ao menos parcialmente, a internalização do estigma.

Jack Halberstam (2020, p.107-108) argumenta que o esquecimento é parte fundamental da recusa ao senso de inevitabilidade de que se imbuem certas operações de normalização “simplesmente por serem passadas de uma geração a outra” (Halberstam, 2020, p. 107-108). Segundo o autor, a criança “queer” precisa subverter a lógica heteronormativa que lhe é ensinada. Para isso, ela precisa esquecer o que aprendeu, para que outro modo de vida possa ser então constituído — incluindo-se aí outras formas de se relacionar, não apenas no sentido sexual, mas também nas múltiplas formas de relações sociais e afetivas. As táticas de impugnação dos valores tradicionais comumente atrelados à família atuam em favor de formas mais laterais e menos hierarquizadas de relação.

É porque o sujeito não-heteronormativo esquece as lições a respeito dos valores incontestáveis legados pela família, incluindo-se aí a primazia das relações de parentesco, que ele pode constituir outros laços, sob a forma de “relações contingentes e relações improvisadas com a comunidade” (Halberstam, 2020, p. 122). Daí porque as amizades são frequentemente alçadas ao lugar de “família escolhida” pelos sujeitos LGBTQIA+ — entendendo que a escolha implica, nessa formulação, tanto uma fuga da inevitabilidade quanto o exercício de invenção de formas menos engessadas e verticalizadas de vínculo. E não é isso, afinal, que encontramos nos depoimentos de amigas, amigos, vizinhas e professoras a respeito de Rodolfo? Vislumbra-se uma multifacetada rede de afeto que até poderia, se assim quiséssemos, ser chamada de “família”; porém, de todo modo, uma família marcada por gestos de solidariedade e aceitação que tantas vezes parecem faltar na estrutura mais rígida dos laços de sangue e parentesco. A recusa de constituir sua própria “família” nos moldes tradicionais e de levar adiante a lógica reprodutiva heteronormativa aparta Rodolfo da cadeia de transmissão e conformidade.

3 Excedentes da ordem familiar

Se uma das características definidoras da instituição familiar é a sua convergência com a noção de domesticidade (Amado; Domínguez, 2004), não é casual que muitos sujeitos LGBTQIA+ encontrem formas de afirmação para além dos marcos restritivos da casa. Proliferam relatos de formas desviantes de ocupar o espaço urbano, formações de comunidades boêmias e práticas sociais vinculadas a festas e outras diversões noturnas. O filme assume essa tangente e por vezes se deixa afetar por certo senso de fascínio pela noite, percebida como âmbito das potencialidades e riscos, celebrações e perseguições. À medida que tenta retrazar a trajetória de vida do tio, Renate incursiona então no já mencionado universo composto por dançarinos e concursos drag, casas de shows e bares, esquinas e zonas de penumbra habitadas por sujeitos que, marginalizados pelo regime de Stroessner, iniciam-se nos modos da rua e da vida noturna.

Amado e Domínguez (2004) definem família como a “zona complexa dos vínculos humanos na qual o amálgama dos afetos se faz instituição” (Amado; Domínguez, 2004, p.14). Vínculos e afetos seriam, assim, elementos centrais para o que se entende como o âmbito das relações familiares. Não obstante, algo mais entra em jogo quando esses laços se convertem em

instituição. Adiante, em seu texto, as autoras afirmam: “Antes que uma afinidade sentimental plena, é a violência que costuma ser o signo da perpetuação das linhagens e sucessões” (Amado; Domínguez, 2004, p. 20). Os laços de parentesco se constituem, assim, em torno de uma ambivalência fundante na qual os sujeitos se enredam, arrastados pelo mesmo princípio de contradição que define a dinâmica familiar: desejar o vínculo e inserir-se em um circuito de subjugações e constrangimentos constituem dois movimentos simultaneamente conflitivos e complementares.

A violência que se instaura no cerne das relações familiares não se distribui, no entanto, de forma homogênea. Certos sujeitos colhem os efeitos da ordem institucional de maneira amplificada: os desviantes, os que ousam quebrar os ciclos de transmissão, os que subvertem papéis sociais designados, correm o risco de se converterem em espécies de resíduos, excedentes da ordem familiar. Diante deles, ergue-se a “imperiosa necessidade de atuar frente à ameaça de possíveis degenerações” (Amado; Domínguez, 2004, p. 22). Em *108: Cuchillo de Palo*, Rodolfo personifica, ao seu modo, a ambivalência e o dano que subjazem à lógica familiar. Impossibilitado de integrar-se, porém igualmente incapaz de operar uma ruptura radical em relação aos vínculos instituídos, Rodolfo é caracterizado de maneira recorrente ao longo do filme como alguém que gravita em torno do núcleo familiar, porém sempre habitando as bordas, como se sustentasse uma espécie de proximidade calculada. Nas palavras da própria Renate, Rodolfo vivia a cinco metros da casa da mãe, avó da diretora. Ao questionar José Alcides, um amigo do tio, sobre a razão pela qual Rodolfo não havia se afastado do bairro, o entrevistado, também homossexual, responde que, afinal, “não é fácil romper com a família”.

A complexa negociação entre presença e ocultamento empreendida por Rodolfo é evocada igualmente pela leitura que Renate faz do já mencionado registro da festa de aniversário, recuperado pela realizadora. Nele, o tio comparece como uma figura tímida que se esgueira pelos cantos, manejando como pode a sempre difícil conciliação entre presença e invisibilidade. A condição de ostracismo de Rodolfo perpassa o relato de memória elaborado por Renate e expressa, em toda sua brutal literalidade, o risco de degeneração que paira sobre a cultura familiar. Também aí a questão do contágio emerge no filme como forma que condensa a configuração social de um estigma.

Ao indagar a história de Rodolfo, Renate encontra nos depoimentos que colhe e, especialmente, na fala de seu pai, uma cadeia de agressões e exclusões. Além disso, como se apenas no ato de filmar fosse possível ligar, enfim, os pontos de uma narrativa há muito circunscrita ao campo de entreditos e ocultações, a diretora reencontra em suas próprias reminiscências a história de um interdito familiar. Desde criança, ela era proibida de entrar na casa do tio e, nas poucas vezes em que o viu sentado em algum canto — ele que era descrito, por ela mesma e outras pessoas, como uma espécie de presença elétrica, cheia de energia — a cadeira ao lado permanecia sempre vazia. Essa ameaça da proximidade do parente desviante, que é tido como potencial subversão à ordem familiar, circula, se desloca. Renate afirma, já quase ao final do documentário, que a discriminação e repreensão erigidas com base nos valores morais e religiosos que marcam o ambiente doméstico não havia marcado apenas o seu tio. A própria mãe da realizadora, na medida em que se separa de Pedro, converte-se também numa dissidente da ordem familiar. A diretora rememora que, na ocasião do velório de sua avó, a mãe, já grávida de um novo relacionamento, ocupa também essa posição de um sujeito ao lado de quem resta a cadeira vazia, distância que se configura como traço de uma exclusão. Uma das cenas finais narradas é, então, a cena da cumplicidade dos excluídos, o tio e a mãe de Renate, sentados juntos e de mãos dadas.

A qualidade evanescente de que Rodolfo teria se imbuído ao longo da vida terminaria se disseminando por todas as suas relações, transbordando o entorno familiar. O apreço pelo segredo e a proliferação das zonas de opacidade como táticas que produzem a existência de Rodolfo configuram um motivo constantemente reiterado nos diversos depoimentos que compõem o filme. José Alcides descreve Rodolfo como uma pessoa que “era e não era”. Renate, por sua vez, ressalta que ele “tinha a estranha peculiaridade de estar e não estar nesse mundo”. Rodolfo era, em suma, “um indefinido”, conforme as palavras do irmão, pai da diretora.

O artifício de “criar para si um personagem”, como formulado nas palavras de outro entrevistado, performatiza e leva às últimas consequências a condição de sujeito cindido que marca as pessoas alijadas das ordens familiar e social. Num momento revelador do filme, a conversa de Renate com uma antiga professora de dança do tio revela uma faceta especialmente ardilosa das operações de ocultação e desdobramento levadas a cabo por Rodolfo. É apenas

nesse momento que o nome completo do tio da diretora é trazido à tona, juntamente com uma informação que assume no filme um caráter desconcertante. Se o nome próprio constitui um emblema do “romance familiar”, na medida em que inscreve cada sujeito em cadeias de filiação e fixa para ele uma identidade social, o nome “Héctor Rodolfo Costa Torres” se torna, não obstante, a matéria prima de um intrincado jogo de máscaras e experimento de bifurcação: para a família, ele seria Rodolfo Costa e, na noite, Héctor Torres. Com isso, a “vida dupla” que marca, com frequência, os sujeitos sexo-dissidentes em contextos fortemente repressivos assume uma configuração emblemática.

Ao final do filme, persiste um senso de impossibilidade de apreender Rodolfo/Héctor como figura estável. Ele é descrito ora como uma presença expansiva e solar que, segundo a amiga e vizinha Nancy, convertia-se em centro de atenções em festas das quais restam poucas fotografias, ora como a figura esquiva que foi aperfeiçoando ao longo do tempo a habilidade de ofuscar-se deliberadamente. Os fragmentos nunca chegam a se articular num retrato coerente. Detalhes estranhos de sua trajetória permanecem sem explicação: a nudez do corpo atirado ao piso numa noite muito fria de inverno, o guarda-roupa vazio, a poupança de trinta e dois milhões de guaranis, a carta de despedida a que se alude de maneira surpreendentemente rápida e vaga, dado o papel crucial que poderia ter desempenhado no discurso fílmico, por ser um dos poucos registros em que algo da voz e da perspectiva do tio poderia ter sido mais diretamente acessado, ainda que sob a forma de um pequeno vislumbre. O que dizia, de fato, essa carta? O que Rodolfo/Héctor teria escolhido expressar nesses últimos momentos? A quem se endereça, afinal, essa despedida? Permanecemos com essas e outras perguntas que o filme não pode ou prefere não responder.

Talvez o significante que melhor antecipa a natureza do personagem elusivo que o documentário tenta reconstruir apareça logo no início da obra. Num tom e cadência que se percebe característico de muitos dos depoimentos colhidos ao longo do filme, e que nos parece aludir ao estatuto de segredo e entredito que marca a circulação das informações no contexto vicinal, Nancy fala: “*Algo habrá pasado ahí [...] una incógnita [...]*”. Detalhes pungentes se desprendem de seu relato e expressam algo da dureza, dor e solidão que perpassa tanto a trajetória pessoal de Rodolfo/Héctor quanto a história coletiva de uma sociedade sob o regime

da repressão. Ela se questiona como teria sido possível que não se dessem conta de que seu corpo estava há três dias ali, estirado no piso. Em seu depoimento, a figura cambiante do tio, irmão, bailarino, vizinho, amigo e amante assume toda sua qualidade fantasmal. A imagem evocada é a de um homem que, não sendo capaz de dormir, limpa a casa nas madrugadas insones. Em seu relato, ela configura esse labor solitário como um gesto obsessivo e enigmático quando conta a Renate — quando nos conta — que Rodolfo/Héctor costumava lavar e esfregar não apenas o chão da casa, mas também a calçada e até mesmo o asfalto da esquina que habitava (Figura 5).

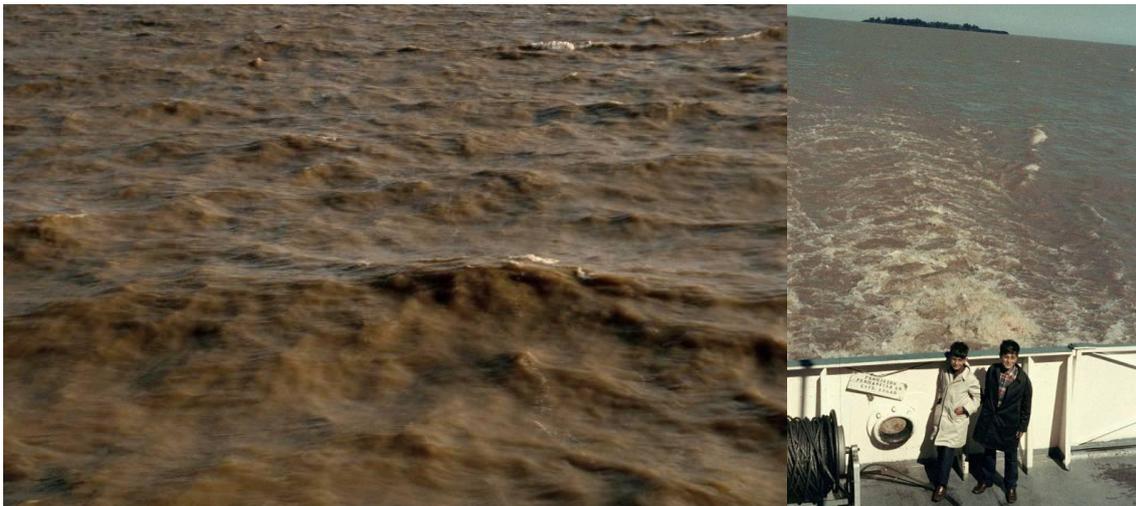
Figura 5 – A esquina onde viveu Rodolfo/Héctor



Fonte: 108: *Cuchillo de Palo* (Renate Costa, 2010).

Algo poderia ser dito aqui sobre a recorrência da água em certo repertório simbólico da repressão ditatorial no Cone Sul. *Buena memoria* (2010), do artista visual argentino Marcelo Brodsky, inclui registros fotográficos da superfície turbulenta e terrosa do Rio da Prata, em cujas águas muitos desaparecidos foram atirados durante os chamados voos da morte. O artista dispõe, junto à reprodução bastante aproximada desse rio-sepultura, uma imagem de arquivo extraída de seu álbum de família: uma fotografia em que se vê ele e o irmão, ainda crianças, posando para a câmera em um barco; e, para além deles, ocupando toda a parte superior da imagem, as mesmas águas revoltas nas quais, muitos anos depois, seu irmão possivelmente terá sido atirado (Figuras 6 e 7).

Figuras 6 e 7 – As águas revoltas do Rio da Prata em dois registros



Fonte: Marcelo Brodsky, *Buena memoria 5: El Río de la Plata*.

Por sua vez, Paz Errázuriz inclui em *Antesala de un desnudo*, série de registros realizados durante suas visitas à instituição psiquiátrica de Putaendo, no Chile, um conjunto de fotografias das internas no momento que precede o banho (Figura 8). Nessas fotografias, flagram-se os corpos nus e crispados das mulheres em fila para a higiene compulsória, submetidas à mais absoluta destituição e cruzeza.

Figura 8 – As mulheres durante um banho no hospital psiquiátrico de Putaendo



Fonte: *Antesala de un desnudo*, de Paz Errázuriz.

Dossiê **Alfabetização Midiática e News Literacy**

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 28, n. 1, 2025

DOI: 10.29146/eco-ps.v28i1.28151

No breve ensaio em que propõe uma leitura dessa série, Diamela Eltit (2000) busca elaborar essa força da água como elemento que emblematiza o poder que o aparato estatal exerce sobre os corpos de sujeitos relegados às margens, sem identificação social, vinculação familiar ou lastro de cidadania:

El conjunto fotográfico nos muestra, a partir de los cuerpos, una práctica del poder, una costumbre, una rutina, la imposición inexcusable que deben acatar los cuerpos recluidos. La rutina, el orden, la obligación, la entrega masiva e indiferenciada al agua, al chorro sostenido de agua fría. Una forma de violencia oficial ejercida a través del agua, por medio del agua, en medio de un agua terriblemente helada para así desechar los cuerpos y empujarlos a su más radicalizada nada corporal (Eltit, 2000, p. 207).

Destituídas de qualquer direito ao pudor e à reserva, obrigadas a se submeter à despersonalização do banheiro coletivo e à violência do jato de água fria, essas mulheres são acoissadas por uma lógica normativa que conjuga o discurso da higiene e a pedagogia social da disciplina (Eltit, 2000, p. 208). A mesma autora, anos antes, havia empreendido a ação de lavar as calçadas de uma rua da periferia de Santiago como gesto que evocava (parodicamente) a expiação de uma culpa social e coletiva suscitada pela violência do regime chileno (Figura 9).

Figura 9 – Diamela Eltit lava a calçada da Calle Maipu



Fonte: Registro da performance *Zonas de dolor I* (1980).

Contraposta a essa iconografia, gostaríamos de pensar que a imagem de Rodolfo/Héctor lavando a calçada durante a madrugada, recuperada pela fala de Nancy, ao mesmo tempo em que

rearticula essa recorrência da água como signo evocativo da experiência ditatorial sul-americana, oferece-nos um ponto de fuga a esse mesmo imaginário. Essa cena — que significativamente não é vista, apenas evocada pelo depoimento da vizinha — delinea o esforço de constituição de uma brecha na qual existir: a possibilidade de uma rotina, um hábito cotidiano, apesar de tudo. Sob essa perspectiva, a água, ou melhor dito, a faxina “clandestina” que incluía o gesto de lavagem da calçada, se não deixa de sugerir certa solidão de Rodolfo/Héctor, dando testemunho de seu isolamento perante os circuitos normativos da família e da sociabilidade conservadora do bairro, remete ainda assim à construção de um sentido de casa, de cuidado e, por isso mesmo, talvez, um gesto mínimo de resistência. Tal resistência, no entanto, não pode ser equiparada a uma ética militante, mas ao que aparece para nós, por meio dos fragmentos de lembrança tecidos pelos depoimentos, como uma persistente aposta na alegria a contrapelo. Rodolfo/Héctor é por vezes lembrado como uma figura alegre, cativante, memorável, vinculada sobretudo à dança e aos circuitos de uma exuberante vida noturna que parecia fervilhar a despeito da política de terror do regime de Stroessner.

Para pensarmos essa existência traçada pelo documentário de Renate Costa, talvez não faça muito sentido, afinal, a oposição entre a casa burguesa saturada de signos, que traduz o esforço por ostentar um pertencimento de classe e um estilo de vida normativo, e a casa de vidro do revolucionário brechtiano, onde os traços de singularidade tendem a se diluir nos imperativos e demandas da luta coletiva. Rodolfo/Héctor está mais próximo de outra linhagem de figuras que habitam as bordas, como a Loca del Barrio de *Tengo miedo torero* (2001), romance de Pedro Lemebel.

Ocupando um casarão velho, desprovida de recursos materiais, a Loca recolhe materiais de pouco valor e enfeita com requinte a moradia precária; inventa seu próprio décor e com ele expressa sua sensibilidade, delineando a partir disso um espaço íntimo no qual é possível viver. A Loca toma as caixas repletas de armas trazidas pelo seu amante guerrilheiro e delas faz móveis, cobre-as com toalhas de mesa e lençóis e, a seu modo, enfrenta uma ordem social na qual tudo que compõe sua vida é tido como supérfluo, indesejado ou aberrante. Assim como a Loca del Frente e, em muitos sentidos, o próprio Lemebel, Rodolfo/Héctor integra uma estirpe que ao mesmo tempo evoca e diverge do imperativo brechtiano de apagar os rastros. As contingências

e especificidades dos seus modos de responder à repressão compõem, assim, outras histórias e políticas de resistência que não se encaixam nos marcos de referência de uma política e uma ética militantes. São essas outras histórias e políticas que filmes como o de Renate Costa colocam em evidência e ajudam a mapear.

Considerações finais

108: Cuchillo de Palo rearticula e tensiona diversos procedimentos que marcam os documentários centrados em relatos de memória acerca dos regimes ditatoriais no Cone Sul. Na obra de Renate Costa, o uso da primeira pessoa (Piedras, 2014) que marca uma expressiva parte dessa produção documental no Cone Sul se complexifica, pulverizando-se em muitos “eus” que falam: o eu interrogante da diretora, o eu esquivo do discurso paterno e, ainda, os muitos depoimentos das pessoas entrevistadas, amigos, vizinhos. Estão presentes aí, também, a reapropriação de documentos oficiais produzidos pelo regime e a ressignificação de registros imagéticos caseiros, mobilizados com o intuito de ensaiar diferentes possibilidades de releitura e de aproximações ao passado.

Outro traço característico da obra é a atenção dada aos vínculos e conflitos intergeracionais, marcados por uma cadeia de fortes investimentos afetivos e pela proliferação de pontos cegos. Nesse sentido, sobressai a decisão de colocar, no centro do discurso fílmico, uma série de situações de interlocução entre a realizadora e seu pai. Tais cenas escancaram e problematizam diversas linhas de força que caracterizam o debate sobre as ditaduras no cinema documentário latino-americano, tais como: as relações entre o âmbito doméstico-familiar e a configuração macrohistórica que marca o passado nacional paraguaio; as múltiplas facetas do silenciamento e da denegação (Gagnebin, 2006) perante as violências da tortura e da perseguição política; e, ainda, a capilarização social da lógica repressiva, alimentada por uma série de mecanismos disciplinadores que desembocam num forte esquadrinhamento do tecido social, organizado e discriminado de acordo com um rígido esquema de valores morais que distribui socialmente os atributos de normal/anormal, virtuoso/degenerado, dentre outros.

Por fim, enfatizamos a escolha política da diretora por evidenciar o fato de que, entremeando todos esses regimes discursivos, paira uma terceira pessoa ausente, irrecuperável:

a figura de um tio/irmão que se pode apenas vislumbrar, de maneira aproximativa e sempre insuficiente, mediante fragmentos, pistas desconexas, algumas reminiscências, e um número ainda maior de lacunas e interrogantes sem resposta.

A obra fílmica se ergue, portanto, em torno de uma estrutura discursiva que tem ao centro uma triangulação entre diretora, pai e tio/irmão. Entre esses diferentes pontos se estabelece um jogo de espelhamentos: a intrincada conjugação entre proximidade e distância que marca a relação de Rodolfo/Héctor com a família reverbera e se atualiza na insistência com que Renate confronta o silêncio de Pedro, sem, no entanto, desistir de flagrar certos traços de afeto e ternura no pai, mesmo diante das mais intransigentes e severas expressões de discriminação sexual, conservadorismo religioso e denegação histórica. Para além desse núcleo, e adensando os pontos de crise que atravessam a instituição familiar, a investigação de Renate acerca do passado do tio se converte num tipo de agenciamento político por meio do qual o filme se capilariza, abrindo-se a uma rede de afetos e memórias que transbordam os vínculos tradicionais de parentesco. Nesse percurso, a imagem de Rodolfo/Héctor parece, por vezes, caminhar em direção a um esboço de retrato coerente, mas termina sempre por colapsar, uma e outra vez, pulverizando-se em uma miríade de perspectivas e fios de rememoração que não chegam a reatar-se em um todo coeso.

Referências

AMADO, Ana; DOMÍNGUEZ, Nora. Figuras y políticas de lo familiar: una introducción. In: *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004, p. 13-39.

BALUTET, Nicolas. Cuestiones de género en dos filmes hispanoamericanos recientes: 108. Cuchillo de Palo de Renate Costa y Pelo Malo de Mariana Rondón. In: *Beoiberística*, v. 1, n. 1. 2017. p.181-191.

BARRETO, Anna Flávia Arruda Lanna. Arquivos do terror e stronismo: memória, história e luto. In: *Quaestio Iuris*, v. 9, n. 1, Rio de Janeiro, 2016, p. 140-163. DOI: 10.12957/rqi.2016.18186.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRECHT, Bertold. *Do guia para os habitantes das cidades: poemas e comentários*. Tradução e organização de Tercio Redondo. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2017.

BRODSKY, Marcelo. *Buena memoria*. Ensaio fotográfico e textos de Marcelo Brodsky; apresentação de Marcelo Mattos Araújo; curadoria de Diógenes Moura. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

Dossiê **Alfabetização Midiática e News Literacy**

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 28, n. 1, 2025

DOI: 10.29146/eco-ps.v28i1.28151

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CUEVAS, Clara Eliana. Crime, sexualidade e opinião pública: o caso 108 y un quemado em Assunção, 1959. In: *Periódicus – Revista de Estudos Indisciplinados em Gêneros e Sexualidades* Publicação periódica vinculada ao Núcleo de Pesquisa NuCuS, da Universidade Federal da Bahia – UFBA/ISSN: 2358-0844. Salvador, n.11, v. 1, maio/out. 2019, p. 58-86.

ELTIT, Diamela. Se deben a sus circunstancias. In: RICHARD, Nelly. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1. ed. 2000, p. 205-211.

ERRÁZURIZ, Paz. *Antesala de un desnudo*. Santiago de Chile, 1999. Disponível em <http://www.pazerrazuriz.com/antesala-de-un-desnudo.html>. Acesso em: 8 out. 2022.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: *Pro-Posições*. v. 13, n. 3, set./dez 2002, p. 125-133.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Tradução de Bhuvan Libanio. Recife: Cepe, 2020.

LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Santiago de Chile: Seix Barral Biblioteca Breve, 2001.

MORETTIN, Eduardo Victorio; NAPOLITANO, Marcos, Orgs. *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. Organização de Eduardo Morettin e Marcos Napolitano. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: FAMECOS, 2018.

OLIVA, Jesús Martinez. Algunos apuntes sobre Cuchillo de palo de Renate Costa. In: *SOBRE*. n. 2, 2016, p. 47-66.

PIEDRAS, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. In: *Arte e Ensaios | Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*. n. 21, dez 2010, p.179-189.

SEDGWICK, Eve K. Leitura paranoica e leitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você. In: *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 40, n. 1, p. 389-421, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8658630>. Acesso em: 5 jul. 2023.

SELIPRANDY, Fernando. *Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul*. 2018. 377p. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SELIPRANDY, Fernando. Perpetradores no cinema sobre as ditaduras do Cone Sul: do arquétipo ao círculo íntimo. In: *Antíteses*, v. 12, n. 23, 2019, janeiro-Julho, p.674-697. Universidade Estadual de Londrina. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-3356.2019v12n23p674>.

Dossiê Alfabetização Midiática e News Literacy

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 28, n. 1, 2025

DOI: 10.29146/eco-ps.v28i1.28151

SERVÍN, Pedro. Paraguay sigue sin hallar los desaparecidos de la dictadura. *AP News*, 02 fev. 2019. Disponível em: <https://apnews.com/article/503043fd75214db68071356106338631>, Acesso em 09 jun. 2022.

Fábio Allan Mendes Ramalho - Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA

Professor na Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco e mestre pela mesma instituição. Realizou estágio de doutoramento (doutorado sanduíche) na McGill University, Montréal, Canadá. Coordenador do grupo de pesquisa Núcleo de Arte e Tecnologia Latino-Americano (NATLA).

E-mail: fabio.ramalho@unila.edu.br

Maria Clara Rodrigues Arbex - Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA

Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Integrante do grupo de pesquisa Núcleo de Arte e Tecnologia Latino-americano (NATLA).

E-mail: mariaclaraarbex@gmail.com