Arquivos Indomesticados e o Corpo na Obra de Albertina Carri

Untamed Archives and the Body in the Work of Albertina Carri

Clara Bastos*

Recebido em 01/09/2026

Aprovado em 29/09/2026

*Clara Bastos é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (PPGMPA-USP), com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Realizou período sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle com bolsa BEPE-FAPESP entre 2024 e 2025. É mestre pelo PPGMPA-USP e bacharel em Audiovisual pela mesma instituição. Desde 2018, integra o grupo de pesquisa do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (LAICA). Atua também como montadora de cinema e televisão.

Como citar:
Bastos, C. (2026). Arquivos indomesticados e o corpo na obra de Albertina Carri. *Imagem: Revista de História da Arte*, 8(1), e22945. https://doi.org/10.34024/z60tm543

Resumo:

Este artigo propõe uma visada transversal sobre a obra de Albertina Carri, centrada em seu engajamento com os arquivos audiovisuais, notável nos filmes *Restos* (2010), *Pets* (2012) e *Cuatreros* (2016). Um olhar orientado para as práticas de reemprego audiovisual permite articular de maneira inovadora a obra de Carri, reunindo sua preocupação com a memória política nacional, por um lado, e com o gênero e a sexualidade, por outro. A figura e temática do corpo assumem especial relevo nessas obras, seja em sua lida com a morte, com a maternidade ou com o sexo, ou na noção do próprio filme como uma mídia física, corpórea e, portanto, finita. Os filmes são analisados em relação a sua elaboração dos processos políticos, sociais e culturais de domesticação dos corpos. A noção de arquivos indomesticados é então mobilizada como uma forma de insubordinação frente a processos herdados de memória.

Palavras-chave:

Cinema de mulheres

Albertina Carri

Arquivo

Reemprego

Cinema queer

Abstract:

This article takes a transversal approach to the work of Albertina Carri, focusing on her use of audiovisual archives, as seen in her films *Restos* (2010), *Pets* (2012) and *Cuatreros* (2016). Adopting a perspective oriented towards practices of audiovisual reemployment allows for an innovative articulation of Carri's work, bringing together her concerns with national political memory and gender and sexuality. The theme of the body is particularly relevant in these works, whether in relation to death, motherhood, sex, or the notion of film as a physical, corporeal and therefore finite medium. The films are analyzed in light of their exploration of the political, social and cultural processes involved in the domestication of bodies. The notion of untamed archives is then mobilized as a form of insubordination against inherited memory processes.

Keywords:

Women's cinema

Albertina Carri

Archive

Found footage

Queer cinema

Arquivos Indomesticados e o Corpo na Obra de Albertina Carri

Introdução

Albertina Carri se consolidou nas últimas décadas como um importante nome do cinema argentino contemporâneo. Sua obra se tornou especialmente reconhecida a partir da estreia de seu segundo longa-metragem, *Los Rubios* (2003), o primeiro a abordar a história de seus pais, militantes da organização peronista Montoneros assassinados pela última ditadura militar argentina. O filme foi um dos marcos de uma virada subjetiva na realização de documentário na América Latina, quando o cinema passou a abordar a memória política traumática a partir de pontos de vista pessoais, em primeira pessoa, muitas vezes recuperando aspectos da história política sob a ótica de filhos e netos de militantes (Piedras, 2014). Ao longo de seus mais de vinte anos de carreira, Carri abordou de forma recorrente a memória do regime militar no país. No entanto, sua produção percorreu também uma imensa diversidade de temas, como sexualidade, gênero, família e formas diversas de violência e autoritarismo. A heterogeneidade está também nas formas e linguagens artísticas, caracterizando uma obra que transita entre ficção, documentário, ensaio, artes visuais, performance e pós-pornô. Este último gênero tem marcado sua produção mais recente, a partir do lançamento do longa-metragem *As Filhas do Fogo* (*Las hijas del fuego*, 2018) e sua continuação *Caiam as Rosas Brancas!* (*¡Caigan las rosas blancas!*, 2025). Nesses filmes, a sexualidade é representada explicitamente a partir de um ponto de vista *queer*, em uma coletividade lésbica, não monogâmica, composta por corpos diversos e não normativos. Argumento, no entanto, que essa perspectiva já era visível nos filmes anteriores da diretora, e pode ser analisada de forma articulada às outras temáticas e linguagens exploradas ao longo de sua obra. O presente artigo propõe, então, uma visada transversal sobre a obra da cineasta, colocando como eixo central o gesto de retomada e remontagem de imagens pré-existentes e o engajamento com os arquivos. Um olhar orientado para as práticas de reemprego audiovisual permite articular de maneira inovadora a obra de Carri, atravessando as diversas linguagens artísticas em que atua e reunindo sua preocupação com a memória política nacional, por um lado, e com o gênero e a sexualidade, por outro[1].

1 Este artigo deriva da tese *Retomar, remontar: práticas feministas de reemprego de imagens no audiovisual contemporâneo* realizada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, financiada com bolsa de doutorado FAPESP (2021/11177-5).

O termo "reemprego" é usado aqui para designar a prática de retomar e remontar imagens alheias em novas obras, prática muitas vezes chamada também de *found footage*, apropriação, compilação, filmes de arquivo, filmes de montagem e colagem, entre outros. Ao focar em um gesto de realização, na reutilização das imagens, "reemprego" funciona como um termo guarda-chuva, acolhendo obras que transitam entre o documentário, o ensaio, o experimental e a instalação, sem filiação a um gênero, mídia ou tradição estética específica. Trata-se de uma prática especialmente efetiva para a elaboração de contranarrativas a partir das margens, seja através da recuperação de uma memória visual esquecida e negligenciada, ou do desvio de discursos dominantes e da história oficial: uma tática de guerrilha, como colocou Nicole Brenez, que recupera as armas do inimigo para contornar sua própria falta de recursos (Arthuso & Guimarães, 2014). Essa tática encontrou especial lastro na elaboração de discursos feministas por artistas e cineastas mulheres, como resposta à ostensiva presença de imagens de mulheres na cultura visual, mas também devido à proximidade das trabalhadoras mulheres com a área de montagem (Machado, 2023). Mas a prática encontra também enorme afinidade com a história das vanguardas latino-americanas. Jesse Lerner associa o reemprego cinematográfico na região ao Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade (1928/2021), propondo que a associação entre reemprego e antropofagia "funciona não apenas como um paradigma para uma prática cinematográfica crítica, mas também, de forma mais ampla, como uma estratégia de descolonização e como um modelo poderoso para a produção cultural latino-americana" (Lerner, 2017, p. 122, tradução nossa). Lerner também afirma, no entanto, que embora a prática de reemprego se dê de forma profícua e inventiva na região, há relativamente pouca produção crítica sobre essa história.

Assim, o presente artigo pretende contribuir para romper um pouco desse silêncio, posicionando a obra de Carri em relação a seu uso prolífico de materiais de arquivo e imagens encontradas. Ao mesmo tempo, proponho olhar para o reemprego em seu potencial para o desenvolvimento de uma poética feminista, especialmente através da articulação entre o pessoal e o político nos filmes. Nesse sentido, proporei uma análise dos filmes *Restos* (2010), *Pets* (2012) e *Cuatreros* (2016), buscando entender como eles elaboram leituras dos processos políticos, sociais e culturais de domesticação dos corpos. A figura e temática do corpo assume especial relevo nessas obras, seja em sua lida com a morte, com a maternidade ou com o sexo, ou na noção do próprio filme como uma mídia física, corpórea e, portanto, finita. Dessa forma, será possível lançar um olhar integrado aos processos

de construção de memória política na América Latina e às questões de gênero e sexualidade, em geral ainda vistos como pertencentes a esferas separadas.

Restos (2010)

O curta-metragem *Restos* começa com uma voz *over* feminina que pergunta: "acumular imagens é resistir?". O filme foi comissionado pelo governo argentino como parte do projeto "25 miradas, 200 minutos", por ocasião do bicentenário da Revolução de Maio, início do processo de emancipação nacional. Vinte e cinco cineastas foram convidados a produzir curtas-metragens de cerca de oito minutos que abordassem algum aspecto dos duzentos anos de memória nacional. Carri escolhe focar seu episódio no cinema militante argentino dos anos 1960 e 1970, em seus métodos e práticas, sua preservação, e principalmente seu desaparecimento e destruição. Filmado em Super 8, o curta mostra latas de filmes empilhadas, acumuladas, cobertas de pó e teias de aranha, abandonadas. Em outros momentos, vemos imagens passando por procedimentos diversos de apagamento, a partir da intervenção material na película fílmica. Os filmes são riscados, tingidos, queimados na fogueira. Um fotograma pausado queima e se desfaz pelo contato com o calor que emana da luz do projetor; um rolo de filme é mergulhado em água sanitária, onde sua emulsão se desprende e flutua como um espectro. Esses procedimentos remetem as diferentes formas de apagamento a que o cinema dito subversivo era submetido durante a repressão – seja pelos próprios censores ou por aqueles incumbidos de salvar os filmes, quando precisavam eliminar provas que os incriminassem (Aon & Gómez, 2012). Conforme essas imagens se desenrolam na tela, uma narração em *over* escrita por Marta Dillon, jornalista, escritora e então esposa de Carri, e interpretada por Analía Couceyro, mesma atriz de *Los Rubios*, discorre sobre o destino dessas imagens:

> Eliminadas como vestígios dos perseguidos, submersas em água sanitária para mutilar suas imagens, destruídas. Ocultadas ou queimadas pelas mesmas mãos que as criaram, como quem arrasa o campo de trigo para garantir a fome do inimigo. Outras tentaram ser salvas. Escondidas em latas com títulos inofensivos, desmembradas, enviadas para supostos locais seguros dos quais nunca mais voltaram; a maioria foi perdida. Desaparecidas elas também.

O curta-metragem não é propriamente um filme de reemprego, na medida em que não utiliza imagens pré-existentes. No entanto, a filmagem em película e a

intervenção direta no material promovem aquilo que Jaimie Baron nomeou como *efeito de arquivo*, ou seja, a sensação no espectador de estar assistindo a imagens feitas em outro tempo ou com outras intenções (Baron, 2014). O filme interessa aqui sobretudo porque apresenta algumas das bases daquilo que será o trabalho de Carri com os arquivos nos anos seguintes. Em primeiro lugar, o curta é realizado em colaboração com Fernando Martín Peña, historiador de cinema, colecionador de filmes e amigo de Albertina. Peña é organizador da Filmoteca de Buenos Aires, uma coleção de material fílmico constituída a partir dos acervos pessoais de quatro colecionadores[2]. Carri afirma que foi a pesquisa de Peña que serviu como inspiração para a realização de *Restos*, pontapé inicial de seu trabalho subsequente com os arquivos (Aon & Gómez, 2012). No contexto argentino, país em que não há uma cinemateca nacional[3], arquivistas independentes como Peña militam por políticas de preservação adequadas para o patrimônio cinematográfico do país, e sua coleção servirá como fonte para os demais filmes analisados neste artigo.

Em segundo lugar, o filme expressa uma preocupação com a morte do cinema que está diretamente relacionada com sua qualidade de mídia física, corpórea. Ao encenar possibilidades diversas de perda, de apagamento da memória audiovisual, o filme faz menção àquilo que Jacques Derrida nomeou como "mal de arquivo", ou seja, a pulsão de morte e de destruição que seria parte constitutiva de todo desejo de arquivo, inseparável da pulsão de preservação (Derrida, 1995/2001). Ao lidar com a relação do poder estatal com esses arquivos, aponta também para o que Achille Mbembe descreveu como o ato de cronofagia sobre o qual se apoia o Estado. Se, por um lado, os arquivos são uma dimensão essencial do Estado, por outro, eles representariam uma ameaça a sua continuidade. A destruição dos arquivos e da memória, a eliminação daquilo que coloca o Estado em risco, seria uma forma de libertar-se de toda dívida. Para Mbembe, no entanto, essa destruição implica um retorno como espectro ou como fantasia: "porque é tocado pela morte, transforma-se em um demônio, o receptáculo de todos os ideais utópicos e de toda a raiva, a autoridade de um julgamento futuro" (Mbembe, 2002, p. 23, tradução nossa). Em *Restos*, o cinema militante destruído pela ditadura militar sobrevive enquanto fantasia utópica e é evocado pelas formas diversas de encenação que

2 Parte do acervo da filmoteca pode ser consultado no canal do YouTube Filmoteca Online: www.youtube.com/@FilmotecaOnline (Acesso em: 20/08/2026)

3 Embora a Lei nº 25.119, de 1999, tenha instituído a *Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional* (CINAIN), a instituição jamais foi plenamente implementada (Del Valle, 2020), suscitando reivindicações da sociedade civil como a mobilização #CinematecaYa. Apesar da existência da *Fundación Cinemateca Argentina* – instituição privada fundada em 1949 –, a Argentina permaneceu sem uma cinemateca nacional pública plenamente estruturada, situação apontada por preservacionistas como um obstáculo à preservação do patrimônio audiovisual do país.

produzem o "efeito de arquivo" do filme. Impedida de viver plenamente o luto de seus pais, Carri se debate com o retorno espectral da memória fragmentada do período ditatorial.

Ao escolher focar seu curta na memória do cinema militante, Carri lida com uma história marcada por perseguições, censura, destruição e clandestinidade. A enorme quantidade de filmes desaparecidos ou destruídos é também um espelho do legado de assassinato e desaparecimento de militantes e guerrilheiros deixado pela ditadura militar no país, entre eles os pais de Albertina e cineastas militantes como Pablo Szir, Raymundo Gleyzer e Enrique Juárez. São duas faces de uma mesma política de repressão e de apagamento. É nesse ponto que o filme parece fazer uma aproximação entre o corpo do filme e o corpo humano, que se coloca desde o primeiro plano, em que vemos um homem nu, agachado em meio a uma mata. Esse homem será o protagonista do curta, e o acompanharemos examinando material de arquivo e filmando com uma câmera Super 8. Quando, mais tarde, vemos seus olhos riscados, com a emulsão da película raspada, o gesto aponta para uma violência não só à matéria fílmica, mas à figura humana, remetendo ao histórico de cineastas assassinados pelo regime, impedidos de agenciar seu olhar. Essa associação entre o corpo físico do cinema e os corpos de desaparecidos políticos das ditaduras militares não é acidental, tendo sido explicitamente elaborada pela diretora em relação ao título do curta, *Restos*:

> A ideia do título me interessou porque está diretamente relacionada com aquele período: com a falta de corpos. O fato de que, ao longo dos anos, com tanta informação e tanta conversa sobre os desaparecidos, essa questão da ausência física dos restos mortais tenha se perdido. O cinema, explicitamente, também é físico. (Aon & Gómez, 2012, p. 2)

Conforme avança o curta, as imagens assumem cada vez mais uma qualidade poética, em direção à abstração. Nesse momento, vemos tinta vermelha cair e flutuar na água, sem se dissolver completamente, assumindo um aspecto de sangue. O apagamento da emulsão em água sanitária é referenciado aqui, agora evocando diretamente o rastro de sangue deixado pelo regime, o cinema assumindo uma qualidade quase carnal.

No final, a pergunta que serve como ponto de partida para o filme é respondida pela narração, que afirma: "Acumular imagens é uma forma de memória. Torná-las disponíveis é necessário para deslocar a trilha sobre a qual continuar caminhando".

Com isso, o filme clama por uma forma de memória que vá além do acúmulo, mas que também traga as imagens de volta à circulação, onde possam de fato ser agentes de memória. Não se trata apenas de guardar, mas de colocar em uso, de intervir no presente a partir das imagens do passado. Essa frase coloca de forma clara uma noção do arquivo como questão de futuro, do porvir, ligada à ideia de promessa, dimensão central também no entendimento de Derrida (1995/2001) do mal de arquivo. No marco de duzentos anos da nação argentina, Carri reafirma a necessidade de lembrar, para construir um futuro diferente do passado.

Pets (2012)

Pets é o filme em que a prática de reemprego de Carri entra em contato mais direto com seu interesse pelo pós-pornô e em que a preocupação com o corpo se volta de forma explícita às questões de gênero e sexualidade, uma vez que trabalha com o reemprego de imagens pornográficas construídas em torno do corpo feminino. A pornografia é um gênero que historicamente esteve à margem dos interesses da crítica e da preservação. Além de seu conteúdo sensível, são filmes que, por servirem a uma função, teriam à primeira vista uma relevância "efêmera", circunscrita a seu próprio momento histórico de produção e circulação (Winand & Falardeau, 2019). Por outro lado, essas imagens têm sido encontradas por fora dos arquivos e reempregadas recorrentemente na elaboração de discursos e representações sobre a sexualidade, muitas vezes sob um ponto de vista feminista (Habib, 2019). Já a noção de pós-pornografia tem origem nas *sex wars*[4] entre as feministas norte-americanas, e é alinhada a uma postura *pro sex*, em que as representações do pornográfico poderiam servir à construção de pontos de vista marginalizados, feministas ou *queer*. O termo foi popularizado pelo trabalho da feminista Annie Sprinkle, performer e ex-atriz pornô, notadamente a partir da sua performance *Post Porn Modernist Show* (1989). Quando chega à América Latina, essa perspectiva encontra um terreno fértil para se desenvolver em uma multiplicidade de práticas artísticas, entre as quais figura o reemprego audiovisual (Martínez Bonilla, 2023). Assim, a passagem da tomada para a retomada operada pelo reemprego pode configurar, para as imagens pornográficas, também uma passagem do pornô

4 Trata-se de um momento nos anos 1980 em que o debate acerca do lugar da pornografia na cultura pautou de forma acalorada o feminismo estadunidense. Nesse momento, feministas radicais tentavam passar leis que restringissem o mercado pornográfico no país. A elas se opôs um feminismo *pro-sex*, anti-censura, que se colocava em continuidade com a revolução sexual das décadas anteriores e via um retrocesso na aliança das feministas radicais com setores conservadores da população em direção a um controle da sexualidade (Clover, 1993).

para o pós-pornô, onde elas retornam reconfiguradas, atualizadas, e sobretudo politizadas.

Em *Pets*, as imagens de origem são encontradas no acervo de Fernando Martín Peña, que preserva todo tipo de material marginalizado da história do cinema. O curta abre e fecha com um filme dos anos 1970 em que uma mulher branca em trajes burgueses, sentada sobre uma plataforma giratória, realiza um lento *strip-tease*. Uma narração *over* feminina em inglês, calma e aveludada, ensina maneiras para as mulheres alcançarem o orgasmo, especialmente através do autoconhecimento e da comunicação com o parceiro. A voz parece retirada de um filme de educação sexual, e sob ela é possível também ouvir gemidos femininos de prazer. Entre as inserções de *strip-tease* há uma compilação de filmes pornográficos da primeira metade do século XX que contradizem diretamente a narração a partir de representações do sexo pautadas na violência de gênero. Primeiro mostra-se uma cena heterossexual em que o corpo da mulher não passa de um objeto para penetração e prazer rápido masculino. Em seguida, diferentes mulheres de traços indígenas são recebidas, uma por vez, por um homem branco em uma sala onde devem ter relações com um cachorro. Aqui vai-se a um lugar extremo da violência da pornografia, produzindo, mais do que incômodo, horror no espectador, especialmente ao evidenciar a falta de consenso nas expressões das mulheres filmadas.

Carri descreve *Pets* como um manifesto porno-terrorista. Seu título alude a uma animalidade *domesticada* – *pets* como animais de estimação – e ao ato do toque – *to pet*, acariciar. O uso do termo no plural coloca a mulher na mesma categoria do cachorro, sob o mando do homem. Subjugada ao desejo masculino *voyeur*, a mulher é desumanizada, não tem mais agência que o animal no filme de origem. Michèle Soriano defende que a violência no curta não emana da pornografia em si enquanto forma de representação do sexo explícito, mas dessa domesticação heteronormativa que hierarquiza, oprime e exclui. Embora cheguem ao limite do visível, ao abjeto, as imagens são parte do sistema heteronormativo que as produz e consome, revelando uma camada subterrânea da heteronormatividade que desmente a lógica biológica reprodutiva. A norma não estaria em função de uma ideia de complementaridade entre os sexos, mas da construção de relações de hierarquização e subjugação: "a zoofilia indica um continuum na violência e define a sexualização como uma violência, uma domesticação" (Soriano, 2013, p. 12, tradução nossa).

Seguindo a pista de Soriano, é preciso lançar um olhar mais atento para a faixa de áudio, que trata o prazer feminino como um problema, uma dificuldade, e propõe formas de adequação do desejo feminino ao modelo do casal heterossexual: a voz calma e aveludada, em inglês, se mostra então como um vetor de violência tanto quanto a agressividade da imagem, que explicita as dinâmicas de sujeição. Com isso, o filme coloca a pornografia e os diferentes registros imagéticos e sonoros apropriados como tecnologias de gênero, que englobam um sistema maior de discursos atuantes na produção do gênero, como proposto por Teresa de Lauretis (1987/1994). Nesse sentido, a ideia de domesticação aponta também para a domesticação dos corpos operada pelas diferentes tecnologias de gênero, incluindo a pornografia, e para a definição das práticas e desejos a partir de um imaginário heteronormativo e masculino.

O único prazer agenciado no filme é o do *voyeur* – o homem em cena, aquele que filma e o que assiste estão agrupados nesse olhar, da mesma forma que Laura Mulvey (1975/2008) teorizou acerca do olhar masculino no cinema clássico. Em determinado momento, uma atriz olha incomodada para fora de quadro, expressando uma recusa em relação ao que é exigido dela. Ao apontar esse gesto, o filme recupera algo que vai além do espaço representativo, acessando a mulher histórica em cena, centralizando seu olhar e encontrando o dissenso no interior da imagem. Mas sua recusa é rapidamente silenciada por uma ordem fora de quadro, e a ação do filme é retomada. O curta coloca essas imagens pornográficas como uma questão de poder, leitura que é intensificada pela contradição entre o esforço da narração em buscar um prazer feminino e a violência representada nas imagens. A noção de abjeção poderia ser recuperada aqui a partir da perspectiva de Butler (1993/2020), preocupada com o tecido social, no qual haveria uma delimitação de quais corpos *importam*[5], a partir da qual os outros, os dissidentes, seriam renegados à exclusão do tecido social, à abjeção.

Assim como em *Restos*, *Pets* apresenta também uma série de intervenções manuais na película fílmica, um aceno à tradição feminista de lida com materiais pornográficos no cinema de reemprego experimental. Em filmes como *The Color of Love* (1994, Peggy Ahwesh) e *Removed* (1999, Naomi Uman), por exemplo, há um deslocamento do prazer visual, obstruído por manipulações materiais na película

5 O termo em inglês, *bodies that matter* comporta um duplo sentido entre o "importar" e a noção mesma de materialidade dos corpos, que foi empregada recorrentemente como crítica a noção performativa do gênero desenvolvida pela autora em *Problemas de Gênero* (1990/2018), *matter* podendo ser traduzido literalmente para matéria. Ao unir a noção de matéria e de importância, a autora aponta para como apenas alguns corpos são vistos como materiais, importantes, renegando os demais à abjeção, à ininteligibilidade, divisão que é definida culturalmente e, portanto, dependente de cada contexto sócio-cultural

ou pela decomposição fílmica, em direção a uma qualidade háptica que oferece um prazer na própria textura e corpo das imagens. Esses filmes acentuam a noção do cinema como uma mídia física, material, sujeita à ação do tempo e à mortalidade. Em *Pets*, rasuras, tintura, pinturas, censura de certas partes da imagem (o rosto do homem em determinado momento e todo o ato sexual em outro) se somam ao já presente desgaste material das imagens mais antigas, manchadas e repletas de riscos. Por fim, Carri assina o filme com sua impressão digital sobre os créditos finais, onde se lê o nome e endereço da distribuidora do material original (fig. 1). Cria, assim, fisicamente a impressão de seu toque, de sua transformação material desse arquivo. O tema da destruição da matéria física do cinema, introduzido em *Restos*, retorna aqui reconfigurado. Não é mais um chamado à preservação de algo que se perde, mas a destruição deliberada de um certo regime representativo. O filme tampouco visa um deslocamento do prazer como nos filmes citados acima, mas a figuração de uma contra-agressão às imagens. A destruição, no entanto, não é total, e a própria existência do filme é baseada em um desejo de que essas imagens possam voltar a circular, não mais cumprindo sua função original de provocar excitação, mas como vestígios de um regime imagético violento que atua na produção de determinados lugares sociais. Trata-se, então, sobretudo de uma prática de contra-arquivo realizada a partir de materiais que estão por fora do discurso histórico oficial (Soriano, 2016).



Figura 1: Impressão digital de Albertina Carri sobre fotograma de *Pets* (2012).

Fonte: *Still* do filme.

O curta não apresenta, então, uma postura contrária à pornografia, um desejo de censurar essas imagens, mas sim de colocá-las em tensão. O filme é parte de um engajamento mais amplo de Carri com o contexto da pós-pornografia na América Latina. Na época de *Pets*, Carri já havia realizado uma animação pornográfica/paródia de telenovela através do *stop-motion* com Barbies, *Barbie también puede eStar triste* (2001), mas nos anos subsequentes sua obra se tornará conhecida por filmes como *As Filhas do Fogo* que, como já comentei, constrói uma representação *queer* da sexualidade e do erotismo. Assim, a realizadora faz um movimento que parte de uma postura crítica da sexualidade hegemônica através da apropriação da figura da Barbie, e, depois, do reemprego da imagem pornográfica, em direção a uma postura propositiva de representação de outros corpos e práticas sexuais.

Pets não foi pensado como uma obra independente, e teve circulação limitada após sua estreia em 2012 no BAFICI, um dos principais festivais de cinema da Argentina. Em 2017, Carri utiliza o curta como parte da performance *Animales Puros*, apresentada junto a Rosario Castelli e Paula Kleiman na Bienal de Performance de Buenos Aires (BP.17)[6]. Vestindo máscaras de animais, assumindo em seus corpos uma animalidade dissidente, as três performers ocupam o palco frente à tela de projeção, onde "Kleiman mistura arquivos pornográficos (entre eles, trechos de *Pets*), entrevistas com treinadores de animais para o cinema e castings de atores interpretando animais, a um antigo catálogo francês de patologias humanas que Castelli registra no momento" (Lapi & Noriega, 2017, p. 4). Realizada na época da filmagem de *As Filhas do Fogo*, a performance tensiona o olhar de Carri como diretora a partir de uma declamação em sua própria voz, que reflete sobre o momento em que a atriz olha para fora de quadro:

> Porque, no fim das contas, é isso que eu sou: nada mais do que o mestre, do outro lado da câmera, pedindo às minhas atrizes que gozem, que gritem, que se disfarcem, que se tornem animais, que gritem o máximo que puderem para que a garota, muda de toda mudez, recupere a voz de uma vez por todas. (Carri, 2017, como citado em Lapi & Noriega, 2017, p. 6, tradução nossa)

Carri assume, nessa fala, a contradição de seu lugar enquanto produtora de imagens pornográficas. Assume a um só tempo o lugar do "mestre", um lugar de poder, e uma postura que busca recuperar a voz das mulheres, dos sujeitos silenciados. A animalização domesticadora do filme encontra também um

6 Um trecho editado da performance está disponível no canal de YouTube da bienal, através do link: https://www.youtube.com/watch?v=cwjCILyXnPk (acesso: 25/08/2026)

contraponto em uma postura reivindicativa a partir das máscaras de animais e da noção de animalização como resistência ao silenciamento. Não se trata mais, aqui, do animal doméstico, mas justamente de uma indomesticação ou insubordinação, uma rebeldia, uma recusa à dominação a partir da selvageria animalesca, monstruosa. *Pets* se coloca, então, em oposição a uma cena de domesticação, de sujeição, que é produzida a partir de valores historicamente situados de diferença de gênero. Ao apontar os limites da norma, o filme pode abrir espaço para sujeitos silenciados e para uma recusa da normatização, da dominação, dos corpos femininos.

Cuatreros (2016)

Cuatreros é a obra mais complexa de reemprego feita por Carri, articulando uma enorme quantidade de material de arquivo em uma montagem acelerada e intrincada, com tela dividida em três, quatro ou até cinco imagens simultâneas e uma narração subjetiva em *over* constante na voz da diretora. É também a obra que melhor articula as preocupações expressas em *Restos* – com a memória do cinema militante, com o desaparecimento de filmes e de pessoas, com a materialidade da memória audiovisual –, e as questões de gênero, sexualidade e domesticação dos corpos – especialmente através da tematização da vivência da maternidade por Albertina.

Realizado mais de dez anos após *Los Rubios*, *Cuatreros* é o retorno de Carri à história de seus pais, agora reconfigurado pela passagem do tempo e por sua nova condição de mãe. O filme é uma adaptação da videoinstalação *Investigación del Cuatrerismo*, exposta por Carri em Buenos Aires, em 2015, como parte da exposição *Operación fracaso y el sonido recobrado*, comissionada pelo Parque de la Memoria. Tanto o filme como a instalação partem de figuras masculinas, em especial da aproximação com a memória do pai. As obras têm como disparador a figura de Isidro Velázquez (1928-1967), um *cuatrero*, ou seja, ladrão de gado, bandido rural, rebelde que se tornou uma figura mítica na Argentina. Em 1968, o sociólogo Roberto Carri, pai de Albertina, publica um livro sobre Velázquez no qual identifica um potencial revolucionário no rebelde, cujos atos à margem da lei estariam alinhados a uma ideia de justiça social (R. Carri, 1968/2001). Entre 1971 e 1972, o cineasta Pablo Szir realiza um filme baseado no ensaio, intitulado *Los Velázquez*, que nunca é lançado comercialmente e desaparece, assim como seu diretor, outra vítima do regime militar argentino.

Albertina parte de uma busca pelo filme de Szir, que acaba se transformando em uma pesquisa para fazer um filme próprio sobre Velázquez, para o qual escreve diversas versões de roteiro que nunca são filmadas. Em vez disso, ela assume a forma do filme ensaio para relatar seu processo de busca e de criação, marcado por sucessivos fracassos. O filme utiliza em sua maioria imagens efêmeras que retratam a Argentina dos anos 1960 e 1970. Reportagens, filmes institucionais, documentários, filmes de família, ficções, publicidades, animações e documentos textuais são articulados pela montagem sem hierarquização de valor histórico. Carri pesquisa as imagens no Museo del Cine de Buenos Aires, único arquivo público audiovisual do país, e em coleções particulares de amigos, notadamente a de Fernando Martín Peña. A montagem das imagens desafia a interpretação do espectador e revela uma memória fragmentada, de difícil apreensão pelo ritmo frenético e verborrágico da narração, entre um diário e um caderno de trabalho.

Esse excesso de imagens e palavras se contrapõe à lacuna, à falta em torno da qual o filme se estrutura: a ausência do filme de Szir, a impossibilidade de narrativas que deem conta da vida de Velázquez, e, essencialmente, a ausência dos pais de Carri. Os arquivos em *Cuatreros* não são uma fonte de verdade histórica. Em sua polissemia e saturação de sentidos, o filme emula na experiência do espectador os desafios à memória colocados por um legado visual excessivo e disperso, no qual acumular imagens pode funcionar também contra a memória. Aqui, novamente, o esquecimento que permeia o filme remete ao que Jacques Derrida (1995/2001) descreve como "mal de arquivo", associação que já foi sublinhada por outros autores (Dávila & Seliprandy, 2020; Taccetta, 2019). Para Horacio González, o filme se baseia no procedimento do "cuatrerismo" ao subtrair imagens e torná-las disponíveis, rearranjadas, na tela, exprimindo um desejo de que a história seja outra. O que Albertina faz, então, seria "levar à origem, à arkhé, uma história do poder, isto é, uma crítica ao poder e, portanto, aos arquivos institucionais, com outro arquivo destruído, que estranhamente a memória torna homogêneo" (González, 2017, para. 7, tradução nossa). Erin Graff Zivin parte desse raciocínio para dizer que o filme vai além de levar à origem, mas "também destrói essa origem, ou revela que a origem, a arkhé, está desde sempre destruída, constitutivamente anárquica" (Zivin, 2020, p. 48, tradução nossa).

Defendo que é o corpo de Carri e sua vivência da maternidade que ancoram a narrativa. Nesse filme centrado na figura paterna, a destruição e dispersão de sentidos produzidos pela montagem de arquivos permite que a filha tome corpo e reordene de forma desordenada essa memória herdada. Em meio a um turbilhão de

imagens do passado, a voz de Carri traz o filme para o presente, para seu processo de gravidez e puerpério, seus conflitos com a vida doméstica. Por um lado, é o nascimento de seu filho que serve de disparador para sua busca, quando ela lê o roteiro do filme de Szir, diz a narração, "entre seios gotejantes, cocôs de bebê e sonecas em horários impossíveis". Por outro lado, a maternidade se impõe em diversos momentos como um empecilho ao exercício da memória, interrompendo as buscas de Carri com um chamado ao doméstico, ou bloqueando seu pensamento. O texto a compara com uma "vaca leiteira" quando menciona a necessidade de voltar para casa para alimentar seu filho, conforme a imagem mostra tetas bovinas. Carri delineia uma posição subjetiva que incorpora as contingências da memória que a acompanham, sempre demarcando sua posição como mulher branca, lésbica e burguesa, com todas as contradições e limites que isso implica. Nesse processo, o corpo aparece como mediador de memória: a voz como elemento corpóreo onipresente, o corpo de Carri atravessado pela maternidade e puerpério, o corpo da materialidade fílmica e os corpos dos mortos que assombram a sua busca – seus pais Roberto e Ana María, e Isidro Velázquez.

A todo tempo, a narrativa do filme constrói uma ambiguidade na relação de Carri com sua herança familiar, e a diretora faz um movimento quase constante entre identificação e afastamento em relação a seus pais e a Isidro. Há uma composição de imagens recorrente que coloca no centro do quadro cenas em preto e branco do cinema argentino, em especial o cinema feito clandestinamente nos anos 1960 pela geração de Pablo Szir, imagens ligadas ao universo em que circularam os pais de Albertina. Nas laterais, essas imagens são tensionadas por filmes de família ou publicidades, em cores, mostrando a maternidade e a vida doméstica a partir de um ponto de vista branco burguês. Essa composição cria uma cisão entre os dois universos, separados pela cor, pelo tipo de material, pelo posicionamento, e aproxima com ironia a cineasta e o universo burguês da família nuclear tradicional, mesmo se essa identificação é tensionada pela sua lesbianidade.

A relação com o cinema militante se coloca mais claramente quando Carri viaja a Havana, e seu descontentamento com a vida na ilha se torna uma fonte de culpa em relação aos pais mortos. "Penso que vou morrer de pavor nesta terra de revolução e que os meus pais nem sequer me cumprimentarão no céu ou no inferno quando nos encontrarmos", afirma. Carri visita os arquivos do ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) junto à cineasta Lucía Cedron e a Fernando Martín Peña. Após vasculhar diversas latas de filme, o historiador encontra um filme militante argentino até então considerado desaparecido: *Ya es*

tiempo de violencia (Enrique Juárez, 1969). Realizado clandestinamente durante o regime de Onganía, o documentário registra o Cordobazo, uma das rebeliões populares que marcaram politicamente a decadência do regime. A voz *over* de *Cuatreros* relata o deslumbramento que Albertina sente ao assistir ao filme, que naquele momento considerou ser "o melhor filme argentino". O filme encontrado preenche, de certa forma, o vazio deixado pela falta do filme de Szir. Esse achado fortuito é disparador para a realização de *Restos* e para todo o trabalho com os arquivos que se seguirá. É também um encontro entre Albertina e seus pais, quando ela consegue, por um momento, se identificar com as escolhas políticas dos dois – se ao menos tivesse nascido naquele tempo, diz.

Enquanto a vida doméstica de Carri é representada por filmes de família e publicidade, sua pesquisa e deslocamentos são ilustrados por dois filmes de ficção: *Affair in Havana* (1957, Laslo Benedek) e *La Principessa Nuda* (1976, Cesare Canevari), respectivamente um *film noir* hollywoodiano e um *sexploitation* italiano (fig. 2). Nesses filmes, as mulheres são *femmes fatales*, a um só tempo sedutoras e perigosas, não confiáveis, e representam a ameaça de castração para o universo masculino. As imagens são remontadas de acordo com convenções narrativas, recriando tanto cenas da busca de Carri quanto da vida de Velázquez. As diferentes atrizes representam ora Carri, ora a amante de Velázquez que o entrega à polícia, ora Lita Stantic, produtora de *Los Velázquez* e ex-companheira do cineasta desaparecido Pablo Szir. Stantic é descrita como uma mulher aristocrática e autoritária, com memórias confusas sobre o tempo em que conviveu com os pais de Albertina, borradas pelo seu próprio processo de gravidez e puerpério.

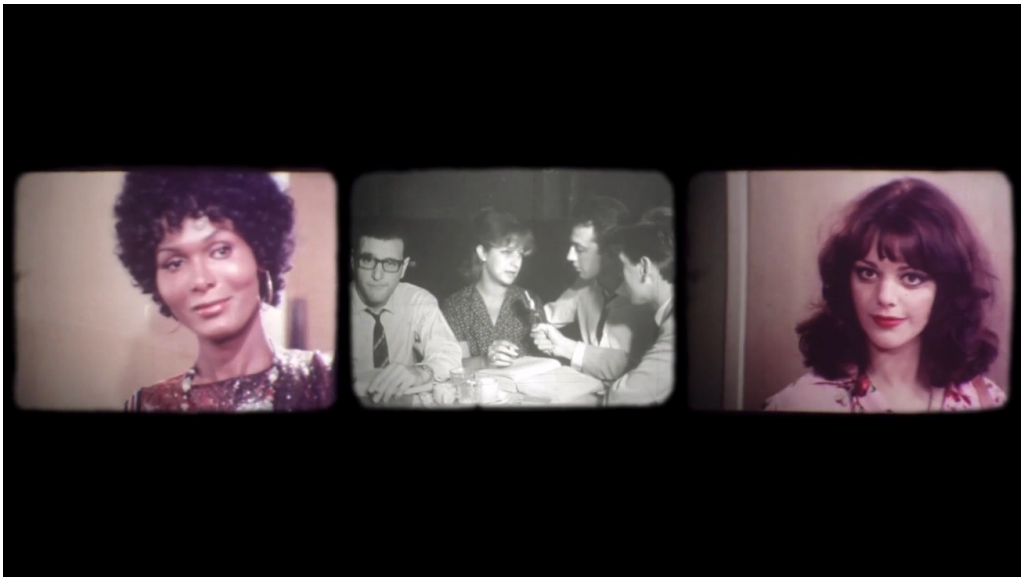


Figura 2: Cenas de *La Principessa Nuda* (1976, Cesare Canevari) em *Cuatreros* (2016, Albertina Carri).

Fonte: Still do filme.

Essa troca constante de papéis criada pela remontagem das ficções alude a um dos projetos de Carri para o filme que nunca filmou, em que o mesmo ator interpretaria três diferentes personagens em três tempos: "O filme salta do Chaco 1966: Isidro Velázquez no seu auge, para Buenos Aires 1972: um cineasta que faz um filme sobre Velázquez, para Cuba 2010: um cinéfilo que procura o filme perdido", diz a narração. No filme fracassado, Velázquez, Szir e Peña formam um eixo que liga o presente ao passado ditatorial argentino, tendo o filme desaparecido como elo entre os três tempos. Em vez disso, *Cuatreros* transita entre três mulheres: Albertina Carri, cineasta obstinada em recuperar o passado, Lita Stantic, sobrevivente da geração de Szir e dos pais de Carri, e a misteriosa amante que traiu Velázquez. Em um jogo de conexões e deslocamentos, as imagens provocam uma instabilidade tanto do arquivo enquanto acesso ao passado quanto da própria identidade de Carri, criando associações entre essas três personagens. Tomando o lugar de Peña na narrativa em três tempos, Carri personifica também a arquivista. Assim, situa o trabalho de criação do filme como igualmente um trabalho de contra-arquivo, que constrói sentido sobre imagens do passado a partir da *catação* daquilo que sobreviveu até os dias de hoje, em acervos diversos, e de sua reordenação pela montagem.

A diversidade de representações do feminino acaba por formular uma recusa à rigidez dos estereótipos. De um lado há a representação da figura da mãe a partir do lugar idealizado, mas também mercantilizado, da publicidade e dos filmes domésticos. De outro lado, temos figuras femininas construídas a um só tempo como sedutoras e amorais, advindas tanto do cinema hollywoodiano quanto do *sexploitation*, de um imaginário erótico que é caro a Carri. Albertina se coloca de forma reiterada como mãe, explicitando inclusive as imposições e restrições que essa posição representa. No entanto, conforme transcorre sua busca, a maternidade passará a ser positivada como potência política, oferecendo ainda um outro lugar de identificação feminina.

Há um importante registro que aponta para esse caminho: uma entrevista televisiva com a mãe de um jovem desaparecido ou foragido, na qual ela expressa sua esperança e desejo pelo retorno do filho, mostrando seu retrato para a câmera. Essa passagem oferece uma ponte possível entre o privado e o público, entre o individual e o político, e entre a vida familiar e a coletividade. A fala da mãe remete a uma potência política da maternidade que é visível no caso argentino na organização das Mães da Praça de Maio. É uma forma de maternidade associada à

resistência, não ao consumo e domesticidade, e que exerce um esforço obstinado de memória, um contraponto ao esquecimento que marca o filme.

Essa dimensão será reforçada pelas cartas que a mãe de Carri lhe enviava desde o centro clandestino Sheraton, onde seus pais estiveram presos no último ano de suas vidas. A correspondência já havia sido objeto de uma instalação da diretora, *Punto Impropio*, exibida junto a *Investigación del cuatrerismo* no Parque de la Memoria em 2015. Albertina descreve os textos de sua mãe como uma obra literária à sua maneira, em contraposição ao ensaio do pai: "Estas cartas são o livro que Ana María Caruso não pôde escrever. Porque foi mãe muito jovem, porque foi esposa de um intelectual promissor, porque foi assassinada aos 36 anos" (A. Carri, 2020). O arquivo de Ana María é marcado pela impossibilidade, que sobrepõe o silenciamento da violência de Estado àquele do casamento e da maternidade. De forma afetiva, ela escreve conselhos a suas filhas, faz recomendações de leituras e expressa seu desejo de vê-las novamente. Em *Cuatreros*, assim como na instalação, vemos imagens microscópicas de traços sobre papel em uma íris circular, a inscrição deixada pela caneta de Ana María e Roberto. Trata-se de uma produção de memória marcada pelas dimensões do público e do privado de forma imbricada, pois é a um só tempo um arquivo extremamente pessoal, a última impressão deixada por uma mãe desaparecida, e uma fonte histórica sobre os modos da repressão na última ditadura argentina.

A alusão a uma vivência política da maternidade permite que Carri perceba, ela também, sua própria potência política, se aproximando de Isidro Velázquez e de seus pais. Nesse sentido, a morte do rebelde ocupa um lugar de destaque na narrativa do filme. Ela se dá em uma emboscada policial e tem como vetor a traição da mulher com a qual Velázquez se relacionava, que o entrega à polícia. No filme, o fato é narrado através da leitura de uma das versões de roteiro que Carri escreve para seu filme fracassado, conforme imagens de filmes de ficção e reportagens jornalísticas são montadas em uma única tela, colocando em cena as palavras do roteiro. Em seguida à cena da morte, os policiais envolvidos na operação tiram fotos junto aos corpos mortos de Velázquez e seu parceiro, Vicente Gauna. O roteiro descreve a forma como os policiais se dispõem ao redor do corpo de Isidro para posar para a câmera. São fotografias que de fato existiram e circularam na Argentina no período imediatamente posterior à operação que derrubou os *cuatreros*. Cleopatra Barrios e Mariana Giordano demonstram que a imagem do corpo morto de Velázquez foi utilizada ostensivamente pelo governo militar da época, como uma forma de simultaneamente provar a morte do rebelde,

considerado quase imortal pelas comunidades rurais da região do Chaco, e servir de aviso cautelar. No entanto, o significado dessas imagens teria sido reapropriado pela população, que construiu em volta da figura do corpo morto de Velázquez a ideia de mártir, de forma que, em alguns contextos, ele acabou se tornando quase um santo popular (Barrios & Giordano, 2018). É essa foto de Isidro morto que ilustra a capa do livro de Roberto Carri.

Em um filme que se debruça sobre a ausência de imagens, aqui nos deparamos com um acontecimento trabalhado politicamente a partir da produção e circulação ostensiva da imagem fotográfica. Trata-se de uma atitude oposta à ocultação de corpos mortos pelas mãos do Estado, prática institucional dos governos militares, em especial na última ditadura (1976-1983), que atribui aos pais de Albertina até hoje a condição de desaparecidos e interdita o luto da filha. *Cuatreros* escolhe não reproduzir essa imagem, mas fazer um deslocamento que coloca a morte de Isidro em um registro distinto, poético, de arquivo. A tela central mostra imagens que parecem retiradas de um filme institucional do exército em que militares realizam uma demonstração de doma equestre, mostrando a docilidade e a domesticação dos animais, que terminam por se deitar sob os soldados. Junto à leitura do roteiro, a doma dos cavalos e o gesto de deitar-se associam o animal à figura de Isidro, rebelde morto, enfim também domesticado (fig. 3). O cavalo é um elemento importante também na construção da identidade da diretora ao longo do filme, remetendo à sua infância no campo, onde foi viver com familiares após o desaparecimento dos pais. O cavalo deitado aparece então como uma imagem que reúne Isidro a Albertina sob a força da domesticação, que por sua vez não só se contrapõe à rebeldia dos *cuatreros*, mas também evoca a ideia de domesticidade, oposta à esfera e espaço públicos, que exerce uma força repressora na elaboração da maternidade de Carri.



Figura 3: Cena de doma equestre em *Cuatreros* (2016).

Fonte: Still do filme.

Assim, se o relato de Carri e a montagem parecem promover, na primeira metade do filme, sua associação com a burguesia alienada, com a amante, com a traição dos ideais revolucionários dos pais, no trecho final essa balança se altera. Não é somente a vida no campo que a aproxima do rebelde, mas também "a sobrevivência diante de um sistema que não nos reconhece", como diz a narração. No trecho final do filme, o turbilhão de imagens é substituído por uma tela única de material fílmico em estado avançado de deterioração. As manchas de celuloide são montadas com imagens de alimentos em decomposição, cobertos por moscas, e experimentos científicos com larvas emoldurados por uma íris redonda de microscópio. O material fílmico em decomposição remete aos apagamentos e lacunas que a cineasta encontra em sua busca, ao mesmo tempo em que alude ao corpo do cinema. A narração aproxima o próprio corpo da cineasta dessas imagens, ao falar em um ácido que a corrói conforme ela se afunda na busca pelo passado.

Neste momento, Albertina adentra um relato do fim de seu casamento: "a frase 'agora eu tenho uma família' destrói tudo, não há saber romântico que nos faça sobreviver a isto". O desconforto de Albertina com a nova posição de mãe tem a ver, por um lado, com uma dificuldade de deixar o papel de filha órfã e a lacuna da família original. E, por outro lado, com uma resistência à instituição da família. No filme, ela fala na ideia de manada e o tema aparece também em seus filmes mais recentes, em que explora formas de afeto *queer*, não monogâmicas,

que desafiam os limites institucionais da família. Sua família é enfim descrita como uma reivindicação, uma forma de desobediência: uma família com duas mães, um pai e um filho[7]. Assim, passa a ser possível identificar uma postura que situa a sua atuação política justamente na esfera do parentesco.

A instabilidade da autorrepresentação de Carri e seu tensionamento constante em relação à imagem de seus pais refletem um desconforto com a herança familiar. Em uma entrevista anos depois, ela dirá preferir falar em contágio do que em herança. Fortemente ligado ao corpo, o contágio seria para ela uma forma mais potente, vital, de influência – frente a uma "herança" pesada, Carri preferiria ver em seus pais uma fonte de contágio, a qual ela elege, não herda (França et al., 2023). A linearidade temporal da herança é substituída pela horizontalidade do contágio. O formato da instalação que é adaptado para a tela dividida do cinema favorece essa forma de transmissão, na qual os diferentes significados colocados em jogo se contagiam em uma montagem horizontal, não linear, assim como a voz contagia as imagens e vice-versa.

Ao apontar para os limites da transmissão cultural, Carri poderia ser aproximada ainda da figura de Antígona. Reivindicando o direito de fazer o luto público de seu irmão, Antígona representa para Domietta Torlasco, a partir de Judith Butler (2000/2014), um desafio às condições de inteligibilidade que sustentam tanto o parentesco quanto o arquivo. Torlasco contrapõe a noção derridiana de *patriarquivo* a uma ideia de *arquivo herético*, que atua com desobediência frente aos mecanismos tradicionais de memória, incorporando a incoerência e o acaso e rompendo com o retorno a uma cena "doméstico-familiar". Ela se pergunta como a pulsão de morte que ao mesmo tempo funda e ameaça o arquivo pode ser usada contra a "ordem dos arcontes". Em outras palavras, como essa força "anarquívica" pode tornar-se também "anárquica, anarcôntica" (Torlasco, 2013, p.11, tradução nossa). Ao perturbar a ordem e o domicílio do arquivo, o "arquivo destruído" apresentado pelo filme permite imaginar justamente esse lugar anárquico da memória, e um rompimento com a ideia de origem e com o lugar de consignação.

Defendo que é a reafirmação de uma identidade e desejo *queer*, de um lugar de indomesticação, que permite que o filme desafie a norma arquivística e leve a

7 O filho de Albertina é a primeira criança a ser registrada oficialmente com tripla filiação na cidade de Buenos Aires (Rodríguez, 2015). Justine Bonno destaca o uso político que Carri faz da publicização de sua própria vida familiar e privada, o qual está alinhado com o interesse que demonstra pelas dinâmicas familiares e pela dimensão política da vida privada em seus filmes: "Ao se recusar a distinguir entre intimidade e vida pública, ao rejeitar o princípio do pudor e explorar o obsceno, Albertina Carri faz parte da tendência cultural e política de um pós-feminismo pró-sexo, *queer*, contraintuitivo e reflexivo" (Bonno, 2014, p. 169, tradução nossa).

história da diretora para um novo lugar, ainda que suas buscas sejam fracassadas, ou talvez por isso mesmo. "Deixo o Omeprazol e o Clonazepam e meu esôfago abandona a letargia anormal, devolvendo ao meu corpo e à minha mente uma leveza que havia sido perdida em ácidos clorídricos e quimeras patriarcais", afirma a narração próxima ao final. As quimeras patriarcais parecem remeter tanto à busca pelo pai quanto ao patriarquivo e ao "desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria" com o qual Derrida define o "mal de arquivo" (Derrida, 1995/2001, p. 118).

Só quando desiste de buscar seus pais nas imagens, Albertina pode seguir em frente. Mas seguir em frente não é uma recusa à memória, ela carrega consigo o caso Velázquez como uma "receita romântica de resistência" deixada por seu pai, e as cartas que sua mãe mandava da prisão e os livros que recomendava a suas filhas como um mapa afetivo com o qual navegar. O filme termina fechando esse ciclo, com uma citação de Huckleberry Finn, livro indicado por sua mãe que agora Albertina lê para seu filho, em um trecho onde o protagonista fala sobre sua recusa em ser "sivilizado". Na tela, vemos a única imagem do filme que não é "de segunda mão", um plano longo e escuro em que Carri brinca com o seu filho, agora já uma criança (fig. 4).

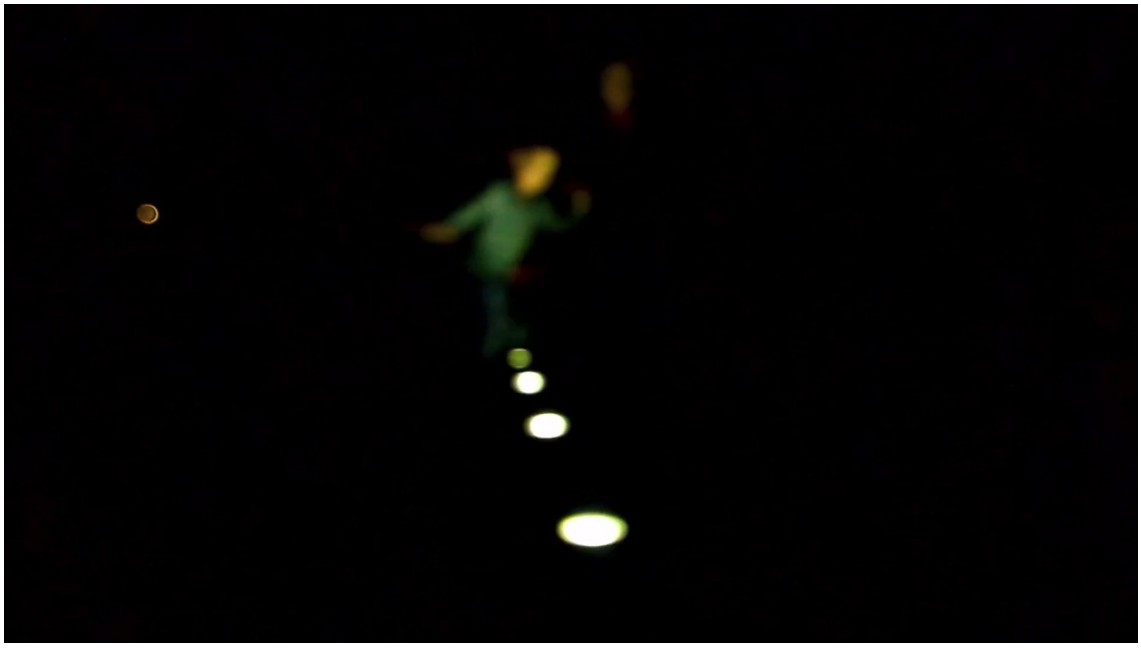


Figura 4: Albertina Carri brinca com seu filho em *Cuatreros* (2016).

Fonte: Still do filme.

Considerações Finais

Partindo da elaboração poética do apagamento e destruição da memória em *Restos*, passando pelo tensionamento da domesticação das práticas sexuais através da pornografia em *Pets*, a obra de Carri encontra em *Cuatreros* uma espécie de síntese em que a preocupação com a memória nacional se mostra articulada às formas de normatização de lugares de gênero e parentesco. Nesse conjunto de obras, os "silêncios históricos e pessoais" (Barrenha & Piedras, 2014) da geração de filhos de desaparecidos parecem ecoar o lema feminista "o pessoal é político" (Hanisch, 1969/2006), que por sua vez atinge novos significados com o tensionamento dos laços de parentesco a partir de uma perspectiva *queer*. A noção de indomesticação oferece, então, uma imagem potente para o trabalho de Carri com os arquivos, sugerindo uma postura de desobediência, de insubordinação frente a uma memória herdada. As figuras animais evocadas nos filmes – o cachorro, a vaca, o cavalo – reforçam a noção de domesticação assim como seu oposto – a animalização como recusa à civilização, recusa à norma social. O corpo aparece como uma imagem de morte e de apagamento, tanto quanto como figura de inscrição de lugares sociais, e a rebeldia se coloca nessas obras também contra uma posição pré-determinada de gênero, e uma noção domesticada da feminilidade. O que a princípio parece se colocar como um desejo de destruição das imagens utilizadas – senão de sua materialidade, ao menos de seu sentido histórico – poderia ser entendido também como uma forma de rompimento não com a memória, mas com a ordem que organiza esta memória segundo uma certa lógica pré-determinada, da narrativa do poder ou da história oficial.

Essas questões seguem orientando a obra de Carri, mesmo no suporte digital. Lançado em 2023, o média-metragem *Palabras Ajenas* compila imagens que circularam durante a pandemia de Covid-19, principalmente notícias de jornal e pronunciamentos oficiais de líderes políticos, coletadas na internet. Trata-se de imagens *spam*, como nomeou a diretora, destinadas a desaparecer de forma ainda mais fugaz do que os filmes efêmeros do último século (França et al., 2023). De forma análoga a *Cuatreros*, o filme compõe um retrato de um período de ascensão do autoritarismo, enfatizando o discurso bélico que se coloca como retórica para o combate ao vírus. A questão dos corpos se apresenta aqui novamente pela temática, centralizando uma preocupação com a morte e com o luto, e ao mesmo tempo com o controle dos corpos. Em vez de olhar para o passado, no entanto, *Palabras Ajenas* coleta imagens de seu presente, construindo um arquivo parcial e fragmentado para o futuro, uma pequena cápsula de imagens descartáveis

produzidas no período, muitas das quais já não é possível encontrar *online* hoje. Com isso, concretiza uma postura que já estava manifesta em *Restos*, que defendia a necessidade não apenas de guardar, mas de fazer circular as imagens, para que o futuro não se assemelhe ao passado.

A prática de reemprego se reafirma em todos esses filmes como um procedimento efetivo para a criação de contradiscursos, nos quais se interseccionam uma perspectiva situada na América Latina e uma postura feminista e *queer*. Com isso, esse conjunto de filmes consegue, por um lado, examinar a lógica de apagamento inerente ao arquivo e, por outro, afirmar um processo de recuperação de memória atravessado pelas noções de gênero e sexualidade, uma outra forma de lembrar.

Financiamento

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) Processo 2021/11177-5

Declarações

Não há conflito de interesses.

Disponibilidade dos dados

Não há dados de pesquisa adicionais a disponibilizar além das fontes documentais e audiovisuais já referenciadas no artigo.

Referências

Andrade, O. de. (2021). *Manifesto antropófago e outros textos*. Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1928)

Aon, L., & Gómez, L. (2012). Entrevista a Albertina Carri y Fernando Martín Peña: "Si hay significante, no hay pasado". *Question/Cuestión*, *1*(34), 1–5. https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1453

Arthuso, R., & Guimarães, V. (2014). Cada filme é um laboratório: Entrevista com Nicole Brenez. *Cinética*. http://revistacinetica.com.br/home/entrevistacom-nicole-brenez/

Baron, J. (2014). *The archive effect: Found footage and the audiovisual experience of history*. Routledge.

Barrenha, N., & Piedras, P. (2014). Silêncios históricos e pessoais. Em N. Barrenha & P. Piedras (Orgs.), *Silêncios históricos e pessoais: Memória e subjetividade no documentário latino-americano* (p. 9–19). Medita.

Barrios, C., & Giordano, M. (2018). Violencia, memoria y mito: Espectacularización de la muerte en la fotografía de Isidro Velázquez (Argentina). *Estudos Ibero-Americanos*, *44*(1), 61–75. https://doi.org/10.15448/1980-864X.2018.1.27584

Bonno, J. (2014). Poupées pornos, violence ethnographique et patrimoine de la domestication: Reconnaissance du genre post-pornographique dans la production de la réalisatrice Albertina Carri. Em L. Héricault-Mullaly & M. Soriano (Orgs.), *De cierta manera: Cine y género en América Latina* (p. 165–192). L'Harmattan.

Butler, J. (2014). *O clamor de Antígona: Parentesco entre a vida e a morte* (A. Cechinel, Trad.). Editora UFSC. (Obra original publicada em 2000)

Butler, J. (2018). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade* (R. Aguiar, Trad.). Civilização Brasileira. (Obra original publicada em 1990)

Butler, J. (2020). *Corpos que importam: Os limites discursivos do sexo* (V. Daminelli & D. Y. Françoli, Trads.). Crocodilo. (Obra original publicada em 1993)

Carri, A. (2020, 11 abril). *Punto impropio, de Albertina Carri* [Texto na descrição do vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=hlnmVc8Ms94

Carri, R. (2001). *Isidro Velázquez: Formas prerrevolucionarias de la violencia*. Colihue. (Obra original publicada em 1968)

Clover, C. J. (1993). Introduction. Em P. C. Gibson & R. Gibson (Orgs.), *Dirty looks: Women, pornography, power* (p. 1–4). BFI Publishing.

Dávila, I. D. V., & Seliprandy, F. (2020). Dispersión y rastros: Archivos audiovisuales en Cuatreros (Albertina Carri, 2016). *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, *24*(1), 5–30. https://doi.org/10.35588/rhsm.v24i1.4370

De Lauretis, T. (1994). A tecnologia do gênero (S. Funck, Trad.). Em H. B. de Hollanda (Org.), *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura* (p. 206–242). Rocco. (Obra original publicada em 1987)

Del Valle, A. (2020, 18 novembro). ¿Por qué no tenemos una Cinemateca nacional? *Bache*. https://revistabache.com.ar/cultura/cine-series/cinemateca-argentina/

Derrida, J. (2001). *Mal de arquivo: Uma impressão freudiana* (C. M. Rego, Trad.). Relume-Dumará. (Obra original publicada em 1995)

França, A., Gil Mariño, C., & Cunegundes Guimarães, P. (2023). Por una ecología del archivo: Entrevista con Albertina Carri sobre su filme Palabras Ajenas. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, *11*(2). https://doi.org/10.22475/rebeca.v11n2.903

González, H. (2017, 3 março). El cuatrerismo de las imágenes, Otro millón (esta vez devaluado). *Linkillo (cosas mías)*. https://linkillo.blogspot.com/2017/03/el-cuatrerismo-de-las-imagenes.html

Habib, A. (2019). (In)appropriation: Dirty movies and second hand poetics. *Found Footage Magazine*, (5), 10–19.

Hanisch, C. (2006). *The personal is political*. https://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html (Obra original publicada em 1969)

Lapi, R., & Noriega, E. B. (2017, 4–6 de outubro). *Animales (im)puros: La monstruosidad arrojada al campo visible* [Apresentação de trabalho]. III Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JEIDAP), La Plata, Argentina. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/66434

Lerner, J. (2017). The image belongs to those who work with it: Recycled cinema in Latin America. Em J. Lerner & L. Piazza (Orgs.), *Ism, ism, ism / Ismo, ismo, ismo: Experimental cinema in Latin America* (p. 110–127). University of California Press.

Machado, C. B. M. (2023). Montadoras como espectadoras. *Revista Estudos Feministas*, *31*(3), e87554. https://doi.org/10.1590/1806-9584-2023v31n387554

Martínez Bonilla, M. (2023). Erotismo a la mexicana. *El Ornitorrinco Tachado: Revista de artes visuales*, (17), 1–17. https://doi.org/10.36677/eot.v0i17.20683

Mbembe, A. (2002). The power of the archive and its limits. Em C. Hamilton, V. Harris, J. Taylor, M. Pickover, G. Reid, & R. Saleh (Orgs.), *Refiguring the archive* (p. 19–27). Springer. https://doi.org/10.1007/978-94-010-0570-8_2

Mulvey, L. (2008). Prazer visual e cinema narrativo (J. L. Vieira, Trad.). Em I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema* (p. 437–453). Graal. (Obra original publicada em 1975)

Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Paidós.

Rodríguez, C. (2015, 14 julho). El derecho de un niño a ser lo que realmente es. *Página/12*. https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-277027-2015-07-14.html

Soriano, M. (2013). Représenter la sexualité, repenser le sexe: Pets (2012) d'Albertina Carri. *Líneas: Revue interdisciplinaire d'études hispaniques*, (3). https://hal.science/hal-01830939

Soriano, M. (2016). Contra-archivos del sexo: Feminismos excéntricos y metapornografía. *Labrys: études féministes/estudos feministas*, (29). https://univ-tlse2.hal.science/hal-01830545v1

Taccetta, N. (2019). Archivar y recordar: El inconsciente óptico del pasado. *En la otra isla: Revista de Audiovisual Latinoamericano*, (1), 19–30. https://www.enlaotraisla.com/index.php/Laotraisla/article/view/2

Torlasco, D. (2013). *The heretical archive: Digital memory at the end of film*. University of Minnesota Press.

Winand, A., & Falardeau, E. (2019). To strip and to tease: Archives and concealment in found footage pornography. *Found Footage Magazine*, (5), 32–40.

Zivin, E. G. (2020). *Anarchaeologies: Reading as misreading*. Fordham University Press.