

AMÁLIA LUCY E O DÁLMATA: DIANTE DO ARQUIVO DA FAMÍLIA GEISEL

Amalia Lucy and the Dalmatian: confronting the Geisel family archive


Amália Lucy y el dálmata: frente al archivo de la familia Geisel

ANDRÉA FRANÇA*

<http://doi.org/10.1590/S2178-149420250409>

Professora e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro – RJ, Brasil.

*Mestrado e doutorado em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pós-doutorado na Universidade de Reading (Inglaterra) em 2016. É editora da ALCEU – Revista de comunicação, cultura e política, vinculada ao Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da PUC-Rio. Líder do grupo de pesquisa IMADIS – Laboratório de Pesquisa de Imagens em Disputa no Cinema e no Audiovisual (CNPq) (afranca.pucrio@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0003-3292-7524>

Artigo recebido em 01 de setembro de 2024 e aprovado para publicação em 14 de janeiro de 2025.

RESUMO

Este ensaio é parte da pesquisa que enxerga na prática de realizar filmes a partir de arquivos e de escrever de modo crítico sobre esse processo um modo de conhecimento, criação e produção de saber. Analisamos o processo criativo de *Dálmata*, de 2024, feito com base no arquivo do ex-presidente militar Ernesto Geisel (acervo do CPDOC), trazendo para o primeiro plano do filme a filha de Ernesto e Lucy, Amália Lucy Geisel. Concluímos que as lacunas e os vazios do arquivo permitem diluir a sombra dessa personagem feminina na história.

PALAVRAS-CHAVES: Estudo de cinema; Família militar; Imagem de arquivo; Documentário; *Dálmata*; Amália Lucy Geisel.

ABSTRACT

This research sees the practice of making films from archives and writing critically about their processes as a mode of knowledge, creation, and production of understanding. It analyzes the process of making *Dalmatian* (2024), based on the archive of the military ex-president Ernesto Geisel (CPDOC collection), bringing to the foreground of the film Ernesto and Lucy's daughter, Amália Lucy Geisel. It concludes that the gaps and absences in the archive can dissolve the shadow of this female character in the story.

KEY-WORDS: Film studies; Military family; Image of archive; Documentary; *Dalmatian*; Amália Lucy Geisel.

RESUMEN

Este ensayo es parte de una investigación que considera la práctica de hacer películas a partir de archivos y de la escritura crítica sobre sus procesos como un modo de conocimiento, creación y producción de saber. Analiza el proceso de realización de *Dálmata* de 2024, hecho a partir del archivo del ex presidente militar Ernesto Geisel (archivo de CPDOC), que sitúa a la hija de Ernesto y Lucy, Amália Lucy Geisel, al primer plano. Concluye que las lagunas y los vacíos del archivo permiten diluir la sombra de este personaje femenino en la historia.

PALABRAS CLAVE: Estudios cinematográficos; Familia militar; Imagen de archivo; Documental; *Dálmata*; Amália Lucy Geisel.

Refletir de modo crítico sobre o processo de realização dos próprios filmes é uma prática que tenho buscado desde o curta *Passeio Público* (2016, co-dirigido por Nicholas Andueza). Produzir pequenos filmes, escrever sobre seus processos, publicar em revistas/periódicos e fazê-los circular por mostras, festivais e circuitos online tem sido uma forma diferenciada de executar e publicar a pesquisa acadêmica. Diferenciada porque se distancia do formato de escrita tradicional. A pesquisadora britânica Catherine Grant denomina essa prática de *videographic film studies*, acrescentando que são formatos crítico-criativos e, ainda, performativos, porque usam o próprio objeto investigado – imagens em movimento –, assim como técnicas de reenquadrar e editar aplicadas a ele (Grant, 2013). Grant está interessada em discutir a relação entre o campo dos estudos de cinema escritos e o campo dos estudos de cinema audiovisuais porque ela mesma foi se distanciando da pesquisa acadêmica no formato consolidado do texto escrito.

Tenho buscado, diferente de Grant, atuar em ambos os campos dos estudos de cinema e audiovisual, realizando pequenos filmes e escrevendo de modo crítico sobre seus processos¹. *Dálmata*, do ano de 2024, é parte da pesquisa que enxerga nessa prática de realização – a partir de arquivos públicos, institucionais, familiares, privados – um modo de conhecimento, criação e produção de saber; enxerga, igualmente, que essa prática pode ter um lugar nos processos de pesquisa em comunicação, assim como pode nos ensinar a olhar para as imagens a partir de uma perspectiva não apenas histórica, mas também poética e crítica. São filmes curtos, ou melhor, experimentos que, feitos somente com imagens de arquivo, fazem a ponte entre história, imagem e memória. Eles não precisam de câmera e de equipe de filmagem porque são feitos na mesa de edição a partir da retomada de um material documental já existente.

Este ensaio objetiva descrever e analisar o processo de realização de *Dálmata*, feito a partir do arquivo de imagens do ex-presidente militar Ernesto Geisel (1974–1979), pertencente ao acervo do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), da Fundação Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro². Trata-se de um material doado pela filha de Geisel, Amália Lucy, para a instituição. São, portanto, imagens “não oficiais” de cerimônias de poder, viagens e visitas do ex-presidente da ditadura militar, imagens privadas que foram mantidas sob a guarda de Amália Lucy até a doação.

A documentação da família Geisel presente no acervo – composta por documentos textuais (mensagens e ofícios), documentos iconográficos (fotografias) e entrevistas de Amália Lucy – não me interessou de imediato. A pesquisa inicial, para a produção do filme, tinha como foco figuras femininas de evidência na história do país. No arquivo de Geisel,

doado pela filha e acolhido pelo CPDOC, o que se destacava era a figura do ex-presidente e general do exército, o estilo sóbrio, os cabelos brancos, os óculos de armação grossa no estilo *ray-ban*. Mas havia vestígios das mulheres próximas a ele nas imagens. Se Geisel foi um homem importante dentro da sua família, como mostra o arquivo doado, as mulheres do seu entorno, ainda que apagadas e obscuras, estavam lá.

Antes de decidir mergulhar nesse arquivo familiar, porém, busquei no acervo imagens e documentação de mulheres renomadas no cenário nacional. Essa investigação estava fadada ao fracasso, penso hoje, porque procurava na imagem o que Georges Didi-Huberman (2013:222) denomina o “sintoma”, isto é, aquilo “que desagrega toda a unidade discursiva, que se intromete, que rompe a ordem da Ideia, abre os sistemas e impõe um impen-sável”. Buscava elementos, nas fotografias protagonizadas por mulheres, em que a certeza do “saber” se depara com algo incerto, um “não saber”. Tarefa difícil, porque lidava com o acervo de uma instituição de preservação e organização de arquivos pessoais de indivíduos notórios na cena pública. Pessoas (ou integrantes da família) que organizaram seus arquivos, conservaram, guardaram e disponibilizaram documentos e que, portanto, tinham certa relação com sua própria imagem, vida e memória.

Como encontrar nas fotografias disponibilizadas no acervo do CPDOC o ponto cego ou o sintoma que desagrega a unidade da cena pública? Como enxergar nas imagens uma história de indícios e não uma história de evidências, atos gloriosos e cercados de holofote? Como perceber na imagem potencialidades (de leitura, de saber) que passam frequentemente despercebidas, ou que são reprimidas e cerceadas, e que, quando vistas, revelam histórias e sentidos não institucionalizados?

Este ensaio busca responder a essas perguntas por meio da protagonista de *Dálmata*, a filha do general Ernesto Geisel, Amália Lucy Geisel. Ela é o sintoma que, em meio à vasta documentação das cenas públicas e dos rituais de poder presentes no acervo, desestabiliza um regime de visibilidade que determina aquilo que se vê ou se faz ver a partir do fotógrafo profissional que vê ou que faz ver; a presença obscura de Amália Lucy na imagem do arquivo desestabiliza um padrão de exposição e de normatização de corpos públicos que passam a ser objeto do olhar (seja do fotógrafo ou daquele que vê a fotografia posteriormente).

Participar da Oficina de audiovisual “História e política das mulheres” significou encontros presenciais, pesquisas e visitas regulares ao acervo disponibilizado online, assim como exigiu leituras sobre as personagens femininas ali oferecidas e seus respectivos contextos históricos. Investigava as fotografias e a documentação digitalizadas, boa parte aberta e disponível para consulta pública, atentando aos arquivos de mulheres, como os da deputada

Dercy Furtado, da antropóloga Alba Zaluar, da socióloga Glaucia Villas-Boas, da sindicalista e advogada Almerinda Farias Gama, da poetisa Anna Amélia de Queiroz e da diretora dos Diários Associados, Rosalina Coelho Lisboa. Apesar da riqueza de documentos iconográficos e textuais das diversas personagens femininas no acervo, nada me interessava. A ideia de me debruçar sobre pessoas de destaque e de visibilidade – em suas respectivas áreas de atuação – me aborrecia. Estava atraída pela ideia de investigar arquivos de mulheres esquecidas, na sombra da história, em sintonia com a pesquisadora Rebecca Solnit (2017: 96), quando propõe que a feminilidade é um “ato de desaparecimento constante, uma eliminação e um silenciamento”.

A jornada para encontrar nas fotografias do acervo, com suas respectivas legendas informativas (datas, lugares e nome do evento, sobretudo), um rosto feminino, um gesto, um corpo que me chamassem a atenção foi árdua. Durante semanas seguidas, busquei nas imagens o encontro “imprevisto” entre o corpo feminino e a máquina fotográfica, aquele encontro que, reproduzido com o objetivo de ser visto à distância no espaço e no tempo, guardasse uma dimensão desagregadora ou incômoda. Busquei nas imagens, em apenas uma que fosse, o registro de um encontro singular entre aquele que fotografa o evento público, nesse caso, homem cisgênero, e o corpo fotografado³. Essa procura não se mostrou simples.

Foi com essa expectativa de encontro que, por acaso, me deparei com o arquivo de Ernesto Geisel. Sua família estava geralmente em cena – a esposa, Lucy, a irmã, Amália, e a filha de Lucy e Ernesto Geisel, Amália Lucy –, e isso capturou minha atenção de imediato⁴. Percebi, igualmente, que Amália Lucy buscava se apequenar e se esconder nos registros fotográficos. Ela seria, então, a personagem do filme. O movimento que buscava fazer, na lida com o arquivo da família do ex-presidente, seria o de extrair a jovem mulher alta e de rosto apagado do fundo da cena histórica, documental e iconográfica, para trazê-la para o primeiro plano cinematográfico.

Nos espaços de arena política, durante a ditadura militar, mulheres são pouco vistas. E porque são pouco vistas, pouco se fala delas. Vemos, no máximo, as esposas ao lado dos maridos-presidentes. Como fazer um filme sobre “mulheres na história” a partir dos arquivos de presidentes militares? Não quero dizer com isso que haja uma falta de fontes, dentro do acervo, sobre as mulheres de famílias militares, mas uma falta de fontes sobre suas existências concretas e singulares. O que vemos nas imagens do arquivo Geisel, doadas pela filha, são cenas da presidência da república em festas, visitas oficiais, bailes e confraternizações diversas. A presença de Amália Lucy fisgou minha atenção porque ela se inscrevia nas imagens como uma “leve sombra” (Perrot, 2019: 22).

Trazer Amália Lucy para o primeiro plano do curta passou a ser o projeto de *Dálmata*; extrair a personagem do fundo do esquecimento histórico e trazê-la para a cena do filme, buscando no teatro da memória e do arquivo remanejar sua *mise-en-scène*. O processo de pesquisa, seleção de documentos e montagem foi a tentativa de se aproximar da personagem de rosto inexpressivo nas fotografias e de fornecer uma escuta atenta para o áudio de suas falas em entrevistas⁵ concedidas ao CPDOC, em 2005, e ao Museu do Folclore, em 2013. O que pensava a respeito da ditadura? Qual era sua visão a respeito da cultura, dos artistas, das artes sob o contexto de repressão política? De que modo a perda do irmão, atropelado por um trem aos 17 anos, em 1957, afetou sua vida e a relação com os pais?⁶.

São perguntas que o curta faz sem pretender julgar a personagem. Perguntas importantes, porque ela estudou História na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR) e formou-se em 1966; trabalhou no setor cultural do governo anterior ao do seu pai (governo de Emílio Médici); interessou-se e veio a trabalhar com cultura popular na Funarte e no Museu do Folclore, no Rio de Janeiro; foi professora de História no Colégio Pedro II. Em entrevista para o CPDOC, Amália Lucy conta que, no início dos anos 1970, já demonstrava interesse pelo setor cultural:

Eu sempre fui interessada na área cultural... Eu estava à disposição do ministro, no gabinete do ministro e não recebia um tostão. Estava à disposição. Tinha feito um concurso para o Pedro II, era professora concursada, e a partir desse concurso, eu fui para o gabinete do ministro, à disposição do gabinete do ministro. E aí, Roberto [Parreira] me chama para trabalhar no DAC [Departamento de Ação Cultural]. O DAC funcionava em Brasília lá na Rádio MEC.⁷

Trechos dessa entrevista dada por Amália Lucy integram o curta. A voz narrativa é feminina, em primeira pessoa e buscar dialogar com o que é dito pela protagonista. O tema da cultura e o entendimento que a personagem tem desse campo e de seus modos de representação não são aprofundados no filme, mas há estudos que apontam de que forma o contexto da ditadura civil-militar no país atuou sobre o entendimento da cultura popular e do folclore (Valle, 2023). No curta *Dálmata*, a voz tece igualmente comentários sobre as imagens que vê e lança perguntas à personagem. Além do arquivo familiar de Geisel, o curta traz ainda documentos do Arquivo Nacional – cinejornais e ofícios do Serviço Nacional de Informação (SNI) –, procurando interrogar a mulher-historiadora, a mulher-filha de presidente na ditadura, a mulher-funcionária do governo, a mulher-professora do ensino médio. Na abertura do curta, a narração diz:

Eram meados dos anos 1970 nessa foto de passeio pela Granja do Torto, em Brasília. Você aparece usando um vestido azul e de braços dados com seu pai. Ele tem 66 anos e você, 29. Dizem que ele era um homem sem prazeres e sem sonhos, regido apenas por hábitos e obrigações. E você, Amália Lucy Geisel?

No meio da dinâmica de pesquisa, e não no início, passo a entender que o processo de realização do curta é também um empreendimento de voltar à minha infância – os anos vividos por mim dentro de vilas militares. Sou filha de militar oficial da Aeronáutica. Há uma fotografia específica, dentro do acervo, que funcionou como gatilho para a descoberta especular. Trata-se da família Geisel reunida com os dois cachorros na granja do Torto – o pastor alemão e o dalmata. Essa fotografia, que chamo de “imagem-gatilho”, me lançou imediatamente a imagens antigas que se assemelhavam à composição da família Geisel com os cães. Como se a fotografia duplicasse a percepção presente ao lhe devolver sua própria imagem do passado, isto é, a imagem-lembrança da vila militar de Curitiba, onde a diretora viveu de 1974 a 1981. Os cachorros, sobretudo o pastor alemão, funcionaram como um apelo lançado às regiões mais profundas e distantes da memória. A realizadora também teve um pastor alemão chamado Jumbo.

Aos poucos, penso hoje, outros detalhes conhecidos do passado foram ganhando contorno e se projetando sobre outros até então ignorados. Minha mãe, por exemplo, tem o mesmo nome da mãe da protagonista do curta, Lucy. Ambas as mães foram professoras do ensino primário, quando jovens e abandonaram suas profissões para seguir a carreira militar dos maridos. Ganha contorno também o fato de que há um “modelo de família militar” no país onde as esposas desempenham papel doméstico como mãe e esposa “distintas” ao mesmo tempo que realizam o papel público de alimentar a rede social da qual fazem parte (os jantares, por exemplo). A imagem-gatilho, nos termos do filósofo Henri Bergson (1999: 111), seria então uma operação em que a “memória fortalece e enriquece a percepção, a qual, por sua vez, atrai para si um número crescente de lembranças complementares”.

A fotografia dos cães dispara memórias da vila militar onde morei e de diálogos com meu pai, Major da aeronáutica na época, sobre o significado de comunismo. Mais do que isso, tal imagem me faz entender que precisava entrar no filme como personagem também. Enesse processo lento de adentrar nas tramas da imagem, da narrativa, da memória vivida e da história (ou histórias) de Amália Lucy, experimento de modo concreto o arquivo não apenas como lugar do passado ou repositório de documentos, mas como ferramenta eruptiva, um instrumento para criar sentidos para as imagens, o desejo, a memória do que foi ou do que poderia ter sido. Mauricio Lissovsky (2014) propõe que os arquivos devem ser pensados em cinco

dimensões. As quatro primeiras se relacionariam com suas histórias e dinâmicas institucionais; já a quinta, denominada “poética”, teria relação menos direta com os documentos arquivados e mais com os espaços entre eles, constituindo-se a partir do vazio e dos esquecimentos, do caráter irremediavelmente fragmentário do arquivo. Assim, as presenças nos falam tanto quanto as ausências; as primeiras nos falam sobre algo que foi e as segundas nos falam daquilo que poderia ter sido, de uma história conjugada no futuro do pretérito. “Apenas porque há um futuro oculto no passado, todo arquivo está vivo. E todo documento de arquivo, na oportunidade de sua redenção poética, cintila” (Lissofsky, 2014:133-134).

A fotografia da família Geisel com o pastor alemão e o dálmata dispara afetos adormecidos: o quintal amplo das casas na vila de Curitiba para o churrasco e a prática do esporte, os cães, o quartel ao lado da vila, as esposas dos militares oficiais, as casas amplas e similares, dispostas regularmente pelas ruas, as lombadas para evitar a alta velocidade dos carros, o clube (com quadra de esporte) dentro da vila militar, o campo de futebol, as festinhas para a garotada aos sábados, os soldados na entrada da vila a controlar a entrada e saída das pessoas. Tudo sugere segurança e vigilância. É nas vilas que as esposas passam a viver a idealizada “Família Militar” (Silva, 2013: 863). A imagem-gatilho, nesse sentido, favoreceu a pergunta sobre o que na fotografia me inquietava e, ainda, de que modo o presente ressurgiu como problema a partir do que as imagens nos apresentam⁸.

A fotografia da família com os cachorros me fez entender que o curta deveria ser uma espécie de carta para Amália Lucy, na qual compartilho e imagino sensações, faço perguntas, deixo as lacunas e os silêncios do arquivo existirem, ao contrário de buscar preenchê-los. O que podemos dizer sobre sua vida, seus desejos, sua dor, suas emoções, Amália Lucy? Essa pergunta talvez seja a motivação do projeto⁹. E a resposta é que podemos dizer muito pouco, quase nada. Amália Lucy é uma mulher, entre outras dos anos 1960 e 1970, mergulhada em “silêncios impostos”, sufocada por “imagens distorcidas” e que desprezou a importância de sua história (Perrot, 2019: 10).

A forma epistolar do curta passa a ser um caminho estético porque também é parte de um posicionamento existencial, o eu biográfico da realizadora, filha de família militar, misturado a outros “eus” fabulados. Assim, endereçar perguntas a Amália Lucy passa a ser um modo de pensar a vila, as filhas de militares, as festas de confraternização, os churrascos de fim de semana, as formaturas e os bailes comemorativos, os cachorros e os chás beneficentes organizados pelas esposas.

Num certo momento do curta, Amália Lucy diz: “filha de militar tem que acompanhar o pai”¹⁰. E a voz narrativa comenta essa e outras assertivas, abrindo espaço para as

risadas, os silêncios e as lembranças da personagem. Diz a narração do curta: “Não sei quando comecei a olhar de modo crítico para as imagens desses eventos. Quando vim morar no Rio? Quando comecei a faculdade de Comunicação na PUC? Quando me interessei por cinema?”¹¹. *Dálmata* busca, assim, interrogar nas imagens o *lugar acanhado* de Amália Lucy. Como é possível uma mulher tão alta, funcionária do governo, com formação universitária, desaparecer dentro das imagens? As fotografias em que Amália Lucy aparece agachada entre o pai e a mãe também chamaram minha atenção. Ao interrogar nas imagens esse lugar “discreto”, o curta também questiona as conexões entre o lugar do feminino – esposa e filha – e um tipo de sociabilidade e comportamento requeridos pela família militar (Castro, 2018).

O arquivo da família Geisel se apresenta como aquilo que o cineasta francês Claude Lanzmann, em diversas ocasiões, chamou de “imagens sem imaginação” (Didi-Huberman, 2005: 118), isto é, um material fraco em termos de potência de evocação. Para extrair dessa massa de documentos visuais – ‘sem imaginação’ – possíveis histórias de uma mulher, referida na imprensa da época como “a filha de Geisel”, foi necessário cruzar documentos, atentar para entrevistas dadas por Ernesto Geisel¹² e Amália Lucy¹³, consultar livros sobre a cultura e a família militar no país e, claro, levar em conta o sintoma dessas fotografias (Didi-Huberman, 2013). Quando posto em relação com outras imagens, lugares e documentos, o material imagético “sem imaginação” se abre eventualmente para outros tempos e leituras, permitindo novos modos de ver e de experimentar o que se vê. Há vazios entre o que as imagens eram dentro do arquivo (registro neutro, representações) e o que passam a ser a partir do filme (matéria viva, cheia de histórias e tensões).

Pesquisadores, cineastas ou não, podem, por meio do gesto de retomada e montagem com o arquivo, lançar perguntas sobre o passado, o que também implica interrogar o presente. O que são as famílias militares no Brasil? Como é viver como filha de um presidente militar durante a ditadura? Por que a filha abandona o trabalho no setor cultural para acompanhar a vida pública do pai? Ou ainda: Por que Amália Lucy escolheu viver na sombra, morando com os pais em Brasília, durante os anos de governo e depois? De que modo a morte trágica do irmão afetou sua vida? Amália Lucy sentia-se sufocada pelas imagens distorcidas dela mesma, as quais apagaram sua trajetória e existência concretas? Não há respostas disponíveis para essas perguntas, e tampouco *Dálmata* busca a verdade de sua invisibilidade nos espaços públicos.

O arquivo não-oficial da família Geisel mostra um regime de visibilidade previsível, convencional e até mesmo institucional. São imagens nas quais o que vemos é a presença reiterada de espaços públicos (viagens, passeios, visitas beneficentes a escolas, paróquias)

e não de lugares privados, de âmbito doméstico; é possível que boa parte das fotografias tenha sido tirada para circular pela imprensa da época e que, por algum motivo, permaneceu sob a guarda familiar. A imagem de Amália Lucy sentada solitária no balanço, olhando para a câmera do fotógrafo com uma expressão neutra e distante, sintetiza o que o curta buscou realizar. Nesse momento, é narrado: “E isso é tudo o que sabemos de sua vida afetiva”¹⁴.

O processo de realização de *Dálmata* foi igualmente o trabalho de roteirizar o material iconográfico, sonoro e textual que tinha à disposição. Escolhi retomar somente imagens e documentos produzidos pelo regime da ditadura (além das fotografias doadas por Amália Lucy, usei cinejornais de desfiles militares em Brasília e ofícios despachados pelo SNI, do Arquivo Nacional). Optei por não trazer o que saía na imprensa, nos jornais, nas imagens do cinema, do teatro ou das artes plásticas. Isso significou abrir mão de imagens de protestos nas ruas, manifestações, passeatas e notícias sobre tortura, prisão, desaparecidos, guerrilheiros, comunistas. Foquei apenas o material documental produzido pela própria ditadura no país e as entrevistas posteriores da personagem. A sequência de fotografias de vilas militares pelo sul do Brasil, por exemplo, pertence ao arquivo do oficial do Exército Odylio Denys (no acervo do CPDOC), autor de obras como *Combate de ruas e Guerrilhas*, de 1945, *Guia de instrução básica*, de 1955, *A Revolução de 1964*, de (1975, entre outras¹⁵.

Dálmata retoma, sobretudo, um material marcado por festas e intensas atividades sociais: desfiles, festas, viagens ao exterior, visitas a capelas, hospitais, clubes, colégios e associações beneficentes. São espaços sociais que caracterizam, como destaca Celso Castro (2018: 12), a família e a instituição militar.

Embora esse modelo de família [militar] possa ser considerado similar ao modelo ‘tradicional’ da sociedade brasileira, temos aqui características específicas. Por acompanharem as várias mudanças de cidade dos maridos, as mulheres de militares dificilmente podem ter um trabalho autônomo. Além disso, passam a pertencer a um mundo social que se vê, em vários aspectos, apartado simbolicamente do que seria o “mundo civil”. Finalmente, a vida privada dessas mulheres transcorre sob um onipresente olhar público institucional e reproduz, em certa medida, entre elas mesmas, a hierarquia dos maridos.

De fato, o arquivo familiar de Geisel mostra um mundo social apartado simbolicamente do que seria o “mundo civil”. O mesmo vale para os anos que vivi na vila militar de Curitiba. Nos álbuns de família, vejo basicamente fotografias da vila, as crianças brincando, as casas perfiladas e iguais, as ruas longilíneas. Como fazer para que o encontro com esse material ordinário desperte inquietações? Como enxergar com olhos de estranhamento o que é parte de uma normalidade? Como fazer com que o habitual seja visto como problema?

Trabalhar a partir do arquivo da família Geisel é fazer essas e outras perguntas: O que posso fazer com as imagens que tenho? Que uso fazer delas? Que escolhas esse gesto implica? Com quais fotografias contar qual história?

Ao longo dos meses de pesquisa e montagem, de encontro e embate com as imagens de arquivo, percebi que poderia enfatizar e até mesmo criar tensões no interior da imagem. Nesse sentido, os trabalhos de montagem de Nicholas Andueza e de edição de som de Gabriel Martinho foram fundamentais para a atmosfera de incômodo e desajuste que buscava. O trabalho com o som, acrescentado no processo de finalização, trouxe certo mal-estar para as imagens festivas e beneficentes. Nas conversas com Gabriel Martinho para o trabalho de som, enfatizei meu desejo de romper com as construções identitárias e totalitárias do arquivo. O uso de acordes dissonantes e atonais contribuem para o clima perturbador, assim como o uso de efeitos estroboscópicos durante o desfile militar. A ideia era que a montagem e o uso do som se encarregassem de interrogar e agredir o documento. Hoje, penso que talvez devesse ter agredido mais. A pergunta que permanece e que esteve presente antes, durante e depois do curta finalizado é: Como criar legibilidades e experiências para os documentos de arquivos militares?

No processo de realização de *Dálmata*, busquei fornecer às imagens da família Geisel outras figurações e narrativas sob a forma epistolar, subjetiva e autobiográfica. Ao imaginar similaridades entre filhas de militares, assim como interrogações e distâncias (temporais, geracionais, existenciais), o curta almeja criar um espaço público crítico e político. Desarmar e rearmar o olhar para essas imagens de arquivo.

A história das mulheres, como defende Michelle Perrot (2019), é uma história de invisibilidades. Isso vale tanto para aquelas que resistiram e militaram contra o autoritarismo dos anos de ditadura no país como para aquelas que viveram no entorno familiar de presidentes militares. Mulheres que abandonaram suas profissões para seguir a carreira dos maridos e que ficaram à sombra dos holofotes da história. Retomar fotografias e documentos em que filhas e esposas de militares aparecem como coadjuvantes é entender que essas imagens precisam ser lidas em sua densidade histórica e simbólica; é entender que esse material tem um compromisso com o presente, isto é, interroga o passado tomando como referência questões que dizem respeito à nossa vida no Brasil, como o papel dos militares na vida pública e no Estado. O que, afinal, nas fotografias da jovem solitária no balanço ou agachada entre os pais, para além do que nos faz ver concretamente, nos torna sensível?

Amália Lucy Geisel – filha de Ernesto e de Lucy e sobrinha de Amália Geisel – revela no seu nome próprio a duplicação de nomes da tia paterna e da mãe. A estranheza do nome tem

como efeito desdobrá-la sobre o arquivo e sobre a realidade familiar. Como se o nome próprio da personagem nos convidasse a compor a imaginação com outros mundos e acontecimentos a partir da concretude do arquivo trabalhado. O habitual – o nome próprio nesse caso – talvez possa ser visto como sintoma ou problema. Penso que, por conta dele, as imagens de Amália Lucy cedem visibilidade às forças até então apagadas e silenciadas. Quando a leve sombra, referida por Michelle Perrot (2019), se dilui e as tensões se tornam visíveis, um mal-estar aparece. Nesse momento, “o arquivo age como um desnudamento e, encolhidos nele, aparecem o inacessível e o vivo. Fragmentos de verdade até então retidos saltam à vista” (Farge, 2009: 15). Teria o nome próprio sido motivo de chacota, zombaria e piada na infância? O fato de não ter sido uma mulher casada, de não ter tido filhos e tampouco ter assumido publicamente suas relações amorosas (no caso de ter tido alguma), teria criado suspeitas sobre sua feminilidade?

No retrato que conclui o filme, vemos Amália Lucy, os pais e o dálmata, todos posando na biblioteca da Granja do Torto. É uma fotografia tirada quando o pai assume a presidência da república, em março de 1974. Amália Lucy é o centro da imagem, de vestido vermelho florido, sentada de modo jovial no braço da poltrona. Seu pai usa um terno preto austero, e a mãe, um vestido de cor neutra. O dálmata está sentado à frente dos três e aparenta bons modos. O pastor alemão está ausente e a voz narrativa pergunta por quê. O dálmata parece dócil, educado e tem o charme das manchinhas. Teria o cão sido colocado na cena com a intenção de restaurar o status visual da família conforme determinado padrão e expectativa? Teria essa restauração sido motivada pela morte de um de seus membros, no caso, o filho Orlando? Esse é o retrato que conclui o curta. É a imagem pública da família Geisel.

Conflitos de interesse: nada a declarar.

Fonte de financiamento: não se aplica.

Contribuição dos autores: não se aplica.

NOTAS

1 Remeto aos artigos “Presente que irrompe – fotogenia e montagem” (Martins; Andueza, 2017) e “Da película ao digital: trajeto das imagens encarnadas de Terra Encantada” (Martins; Machado, 2024).

2 *Dálmata* foi resultado da IX Oficinal de Produção Audiovisual do CPDOC, integrada ao Projeto de Pesquisa “Novos Olhares sobre o Arquivo: visualidade, difusão e educação nos arquivos de mulheres do CPDOC”, coordenado por Thais Blank. O tema da oficina, realizada nas dependências do CPDOC em 2023, foi “História e Política das mulheres”. O curta foi selecionado, até o momento desta escrita, para o *Festival de Curtas Sinédoque*, que ocorreu no ano de 2024, no Rio de Janeiro, e ganhou o prêmio ibero-americano de melhor curta dentro da competição oficial do *Festival Internacional de Documentários de Buenos Aires* (FIDBA), em 2024.

3 Busco desdobrar a reflexão do crítico e teórico de cinema, Jean-Louis Comolli (2009: 144), quando propõe que: “Ao mesmo tempo grau zero e cena primitiva, o encontro filmado entre o corpo e a máquina foi filmado e será mecanicamente reproduzido com o objetivo de ser visto, à distância no espaço e no tempo, por pelo menos um espectador. Essa reprodutibilidade garante sua realidade. O registro é sua incansável testemunha: prova que não se desgasta, ele ao mesmo tempo assegura e reassegura a realidade desse encontro”. É provável que o fotógrafo de parte do arquivo familiar de Geisel seja Orlando Brito, mas não encontrei essa informação no acervo do CPDOC.

4 A frequência da família e de cachorros em cena tem a ver certamente com o fato dessas imagens não serem oficiais, como já expliquei, de não terem se tornado públicas na época.

5 Uso, no filme, trechos da entrevista feita com Lúcia Lippi e Lia Calabre, nas dependências do CPDOC, em 2005. Há outra entrevista, essa gravada em vídeo, realizada nas dependências do Museu do Folclore, em 2013, no Rio de Janeiro, onde Amália Lucy trabalhou, depois do fim da ditadura. Pude transcrever integralmente essa entrevista, mas não me permitiram usar o material audiovisual no filme.

6 Amália Lucy não menciona esse acontecimento nas entrevistas.

7 Trecho da entrevista feita com Lúcia Lippi e Lia Calabre, nas dependências do CPDOC, em 2005.

8 Pude, inclusive, ter conversas de domingo com meus pais, uma conversa sob uma perspectiva totalmente nova, mais aberta ao contraditório e, por que não dizer, compreensiva. Revi os álbuns de família, sobretudo da vila em Curitiba, com outro olhar. Algumas fotografias do meu arquivo familiar integram o curta.

9 *Blind Spot*, de 1981, dirigido por Claudia von Alemann, foi uma das inspirações para a feitura de *Dálmata*. O filme coloca na boca da personagem principal, uma historiadora chamada Elisabeth, o seguinte desejo explicitado em conversa com outro historiador, mais velho: “Gostaria de saber se a identificação com a dor, a alegria, o sofrimento e as emoções das

mulheres do passado podem ser transformadas em algum tipo de ação. Quero imaginar o que ela ouviu e viu, o que sentiu, os cheiros, as cores, os sons...” Elisabeth se refere à escritora e ativista Flora Tristan, que viveu no início do século XIX, na cidade de Lyon, e que contribuiu para a emergência dos movimentos feministas. Elisabeth quer escrever uma outra história de Flora Tristan. Investiga, durante suas andanças pelas ruas da cidade francesa, as possibilidades de uma história menos factual e mais sensorial, íntima e subjetiva.

10 Esse trecho foi retirado de sua entrevista dada para o Museu do Folclore, já mencionada.

11 Trecho da voz narrativa de *Dálmata*.

12 Em entrevista para Celso Castro, Geisel fala da perda do filho, Orlando, atropelado por um trem. “Era um rapaz muito bom, muito benquisto. Estava fazendo o curso secundário em Osasco, tinha 16 para 17 anos... Era muito bom aluno, muito dedicado. Uma tarde, no quartel, havia um jogo de futebol, e ele foi assistir. Foi de bicicleta. Para chegar ao quartel devia atravessar a via férrea. Não havia cancela, nem sirenes ou semáforos. Não sei se foi imprevidência ou distração dele. Foi atropelado por um trem em alta velocidade e teve morte instantânea. Foi uma morte estúpida, um drama terrível na nossa vida. Ficou aí uma ferida que custa a cicatrizar.” (D’Araujo; Castro, 1997: 255).

13 Me refiro às entrevistas dadas para o CPDOC e à entrevista dada para o Museu do Folclore, feita no salão da biblioteca, em 2013. Esta última foi registrada em vídeo.

14 Voz narrativa do curta.

15 O próprio acervo da CPDOC, digitalizado e disponibilizado ao público, explica que o arquivo Odylio Denys foi doado ao CPDOC, em 10 de fevereiro de 2000, pelos filhos do titular, coronel Roberto Bayma Denys e general Rubens Bayma Denys.

BIBLIOGRAFIA

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CASTRO, Celso. *A família militar no Brasil: transformações e permanências*. Rio de Janeiro: FGV editora, 2018.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder* – cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: editora UFMG, 2009.

D’ARAUJO, Maria Celina; CASTRO, Celso. *Ernesto Geisel*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009.

GRANT, Catherine. How long is a piece of string? *On the Practice, Scope and Value of Videographic Film Studies and Criticism*. Audiovisual Essay Conference, Frankfurt, nov. 2013. Trabalho apresentado no Audiovisual Essay Conference, Frankfurt Filmmuseum/Goethe University, 2013, Frankfurt. Disponível em: <https://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualessay/frankfurt-papers/catherine-grant/>. Acesso em: 15 jan. 2025.

LISOVSKY, Mauricio. *O que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas?* Rio de Janeiro: MAUAD editora Ltda, 2014.

MARTINS, Andréa França; ANDUEZA, Nicholas. Presente que irrompe – fotogenia e montagem. *Revista Eco-Pós*, vol. 20 n. 2, 2017.

MARTINS, Andréa França; MACHADO, Patrícia. Da película ao digital: trajeto das imagens encarnadas de Terra encantada. *Revista Eco-Pós*, vol. 27, n. 1, 2024.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2019.

SILVA, Cristina Rodrigues. Famílias de militares: explorando a casa e a caserna no Exército brasileiro. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 21, n. 3, 2013.

SOLNIT, Rebecca. *Os Homens explicam tudo para mim*. São Paulo: Cultrix, 2017.

VALLE, Carlos Guilherme. Folclore, práticas governamentais e colecionismo: um caso de mediação entre agentes técnico-intelectuais e remanescentes indígenas na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. In: PEREIRA, Edmundo; LIMA FILHO, Manuel (Orgs.). *Colecção, colecionadores e práticas de representação*. Goiânia: Cegraf UFG, 2023.