



***Los rubios e os limites da
noção de pós-memória***
*Los rubios and the limits of
the notion of postmemory*

Fernando Seliprandy¹

¹ Doutorando em História Social na Universidade de São Paulo (USP), onde também concluiu mestrado, no mesmo programa (2012), e graduou-se em História - Bacharelado (2003) e Licenciatura (2004). Pesquisa as relações entre cinema, memória e história, com ênfase nas representações cinematográficas da resistência às ditaduras na América do Sul. Autor de *A luta armada no cinema – ficção, documentário, memória* (São Paulo, Intermeios, 2013). E-mail: seliprandy@usp.br

rubios. The hypothesis is that, rather than a natural legacy, between the generations there is a space full of crossed heritages and appropriations, memory transmission and cultural transfers.

Key words: postmemory; children; documentary; dictatorship; The blonds.

Lidar com as recordações dos pais, buscar uma ponte entre gerações, rever histórias traumáticas pelo foco da intimidade. As obras de arte estruturadas nessa chave multiplicam-se nos últimos anos. Cada vez mais ganha densidade no campo cultural uma memória de segunda geração. No contexto argentino, *Los rubios* (*Os loiros*, 2003), de Albertina Carri, é um caso ao mesmo tempo emblemático e limite, destacando-se entre os documentários contemporâneos realizados no Cone Sul por filhos de militantes vítimas das ditaduras. Albertina Carri é filha de Roberto Carri e Ana María Caruso, ambos desaparecidos desde 1977. Lançando mão de uma reflexividade radical, no filme a filha-diretora contrapõe o caráter fugidio de suas memórias infantis à memória consolidada da geração anterior. Frente ao desaparecimento dos pais, narrar não é uma solução simples. De fato, o documentário é muito mais o registro de um impasse. A subjetividade da diretora desdobra-se na atuação de uma atriz (Analía Couceyro), os depoimentos concedidos são exibidos sempre na opacidade da tela, algumas testemunhas-chave recusam-se a falar diante da câmera, o retorno aos lugares de memória é titubeante, as fotografias de família são furtivamente enquadradas, as recordações infantis confundem-se com a fantasia da animação, a imagem dos pais não se esboça, as identidades que surgem são posições.

Este artigo propõe um exercício de reflexão em torno da memória de segunda geração em *Los rubios*. E isso para problematizar um tópico analítico recorrente na abordagem desse tema: a noção de pós-memória, tal qual elaborada por Marianne Hirsch (1997, 2008, 2012). A autora cunhou essa concepção no contexto dos debates estadunidenses sobre a rememoração do Holocausto pela geração seguinte à dos sobreviventes e, com frequência, o termo é evocado nas análises de *Los rubios*, além de outros documentários de filhos de vítimas das ditaduras. Nas páginas seguintes, as premissas da pós-memória serão tensionadas com aquilo que se vê nas imagens de *Los rubios*. A hipótese de fundo é que, junto com a herança dos traumas da geração precedente, a memória da segunda geração opera uma série de apropriações, todas

elas imersas nos circuitos contemporâneos de embates de memória e transferências culturais.

A pós-memória e os elos palpáveis da transmissão

No calor das polêmicas acerca de *Los rubios* nas páginas de *Punto de vista*, a noção de pós-memória já era mobilizada por Cecilia Macón, no artigo em que respondia à dura crítica de Martín Kohan (2004a) ao documentário publicada na revista. A autora afirma que, em *Los rubios*:

Não se trata já de pôr em funcionamento a memória do genocídio, mas sua pós-memória: é o trauma transmitido ao longo de gerações e aí mesmo modificado, não meramente em seus modos de representação, mas também nos próprios atributos que o definem como trauma. (MACÓN, 2004, p. 45, tradução nossa).

Macón caracteriza Marianne Hirsch como a “gestora da noção de *pós-memória*” (MACÓN, 2004, p. 45, grifo da autora, tradução nossa), articulando em sua contra-argumentação trechos de um dos livros da autora (1997).

Em seus escritos, Ana Amado também considera alguns filmes argentinos realizados por filhos de desaparecidos, entre eles *Los rubios*, na chave da pós-memória de Hirsch, noção que, segundo Amado, embora pensada em relação aos sobreviventes do Holocausto, “resulta adequada para descrever a memória de outras segundas gerações de eventos e experiências culturais ou coletivas de índole traumática” (AMADO, 2009, p. 200, tradução nossa; cf. também AMADO, 2005a, 2005b).

No artigo de Gabriela Nouzeilles (2005) sobre *Los rubios*, a noção de pós-memória de Marianne Hirsch se projeta desde o título para definir uma tipologia, o “cinema de pós-memória”. Refletindo sobre as “mais recentes manifestações da rememoração na Argentina pós-ditatorial”, a autora esclarece: “Refiro-me aqui ao trabalho simbólico de pós-memória, entendendo por tal não um ‘pós’ do mnemônico – embora também possa significar isso –, mas, antes, a nova configuração e passagem ao ato (*acting out*) de uma memória secundária, pós-geracional [...]” (NOUZEILLES, 2005, p. 265, tradução nossa).

Laia Quílez Esteve, em artigos publicados em 2007 e 2008, também propõe uma leitura de *Los rubios*, junto com outros documentários contemporâneos, “sob o prisma do que muitos estudiosos das obras dos descendentes das vítimas do Holocausto cunharam com o termo de ‘pós-memória’” (ESTEVE, 2008, p. 85, tradução nossa; cf. também ESTEVE, 2007, p. 74). Em sua tese de doutorado sobre os docu-

mentários de filhos na Argentina (*Los rubios* incluído), a mesma Laia Quílez Esteve afirma que, entre as noções surgidas nos estudos dessa modalidade de rememoração, a pós-memória de Hirsch foi “a etiqueta que, até hoje, mais êxito teve entre os especialistas neste âmbito”, adotando-a como eixo de seu trabalho (ESTEVE, 2009, p. 71, tradução nossa).

Vê-se que a noção de pós-memória formulada por Hirsch tem sido mobilizada nas análises de *Los rubios* e outras obras ligadas à “segunda geração” na Argentina. No contexto chileno, a noção também tem ressonância, sendo, por exemplo, o eixo das análises de Claudia Barril (2013) em seu livro sobre o documentário autobiográfico dedicado à memória da ditadura daquele país. Mas o que diz a própria Marianne Hirsch sobre a pós-memória?

O termo pós-memória já vinha frequentando textos anteriores de Marianne Hirsch (1993, 1997),² mas foi apenas em um artigo de 2008, intitulado “The generation of postmemory” – depois reformulado e publicado como capítulo em livro (2012) –, que a autora dedicou-se de modo mais metódico a defini-lo. Nesse artigo, Hirsch – ela mesma filha de sobreviventes do Holocausto – reconhece de saída que o debate está pontuado por controvérsias. Em sua opinião, tais polêmicas e mesmo a profusão de expressões voltadas à definição do fenômeno estariam ligadas à contradição que lhe é inerente. De um lado, o fato de que os descendentes “conectam-se tão profundamente com as lembranças do passado da geração anterior que eles necessitam chamar tal conexão de *memória* e que, portanto, em certas circunstâncias extremas, a memória *pode* ser transmitida para aqueles que não estavam de fato lá para viver um evento.” De outro, o fato de que, ao mesmo tempo, “essa memória recebida é *distinta* da lembrança das testemunhas e dos participantes contemporâneos aos fatos. Daí a insistência no ‘pós’ ou ‘posterior’ [...]”. (HIRSCH, 2008, p. 105-106, grifos da autora, tradução nossa).

A autora esclarece que o prefixo “pós” não sugere meramente uma posterioridade temporal. No fundo, ela afirma, a pós-memória compartilha as complexas sobreposições da “era dos pós” que caracteriza a virada do século XX para o XXI, “refletindo uma complicada oscilação entre continuidade e ruptura” (HIRSCH, 2008, p. 106, tradução nossa). Enfim, após as ressalvas, Hirsch define a noção:

Pós-memória descreve a relação que a geração posterior àquela que testemunhou traumas culturais e coletivos carrega acerca da experiência daqueles que vieram antes, experiências que eles “lembram” apenas por meio das histórias, imagens e comportamentos em meio aos quais cresceram. Mas essas experiências lhes foram transmitidas de modo tão profundo e

2 Para um histórico abrangente do termo, incluindo outros autores, cf. ESTEVE, 2009, p. 70-83. Muitos dos artigos de Marianne Hirsch foram depois compilados em HIRSCH, 2012.

afetivo que *parecem* constituírem memórias de próprio direito. A conexão da pós-memória com o passado não é, portanto, de fato mediada pela lembrança, mas pelo investimento imaginativo, pela projeção e criação. (HIRSCH, 2008, p. 106-107, grifo da autora, tradução nossa).

Até aqui, ressalvas e definições. Mas a autora se propõe em seguida a examinar os três pressupostos que estruturam sua formulação: memória, família e fotografia. É justamente nesse ponto que os limites da noção de pós-memória começam a se esboçar.

Em sua defesa da manutenção do termo “memória” no contexto do fenômeno de segunda geração, Hirsch reconhece que a “pós-memória não é idêntica à memória: ela é ‘pós’, mas, ao mesmo tempo, aproxima-se da memória em sua força afetiva” (HIRSCH, 2008, p. 109, tradução nossa). Para a autora, “a quebra na transmissão resultante de eventos históricos traumáticos necessita de formas de rememoração que reconectem e reencarnem (*reembody*) um tecido de memória intergeracional que foi rompido pela catástrofe” (HIRSCH, 2008, p. 110, tradução nossa). No fundo:

O trabalho da pós-memória, eu quero sugerir – e esse é o ponto central de meu argumento nesse ensaio – luta para *reativar* e *reencarnar* (*reembody*) as estruturas de memória mais distantes (social/nacional e arquivística/cultural) ao reinvesti-las com potentes (*resonant*) formas individuais e familiares de mediação e expressão estética. (HIRSCH, 2008, p. 111, grifos da autora, tradução nossa).

Hirsch insiste que aquilo que é “pós” é ainda memória justamente porque fica assim destacada “essa presença da experiência corporificada (*embodied*) no processo de transmissão”, sinalizando “um laço afetivo com o passado, precisamente o sentido de uma ‘conexão viva’ corporificada (*embodied ‘living connection’*)” (HIRSCH, 2008, p. 111, tradução nossa).

Quando se dedica ao pressuposto familiar da noção de pós-memória, Hirsch segue ancorando seus argumentos em ideias ligadas ao corpo e à corporificação. Ela escreve: “A linguagem da família, a linguagem do corpo: atos de transferência não verbais e não cognitivos ocorrem mais claramente dentro de um espaço familiar, frequentemente na forma de sintomas.” (HIRSCH, 2008, p. 112, tradução nossa). Mas agora essa memória corpórea – pode-se dizer mesmo somática – tem também um sangue: “A perda da família, do lar, de um sentimento de pertencimento e segurança no mundo ‘sangra’ de uma geração para a outra [...]” (HIRSCH, 2008, p. 112,

tradução nossa). No fundo, para Hirsch, o ambiente familiar é o lugar privilegiado de superação das distâncias em nome da identificação: “O idioma da família pode se tornar uma *lingua franca*, facilitando a identificação e a projeção através da distância e da diferença.” (HIRSCH, 2008, p. 115, tradução nossa).

Mas é na argumentação dedicada à fotografia que Hirsch deixa transparecer com mais clareza sua confiança nas possibilidades de transmissão de uma memória palpável entre as gerações. Pois, nesse item, além da conexão viva da memória e dos laços de sangue, opera o nexa indicial da fotografia. Ela escreve:

Mas é a tecnologia da fotografia em si, e a crença na referênci-a que ela engendra, que conecta a geração do Holocausto com a geração posterior. A promessa da fotografia de oferecer um acesso ao próprio evento, junto com sua fácil suposição de poder icônico e simbólico, faz dela um meio inigualavelmente poderoso para a transmissão de eventos que permanecem inimagináveis. (HIRSCH, 2008, p. 107-108, tradução nossa).

Ou ainda:

Através do nexa indicial que une a fotografia a seu objeto (*subject*) – aquilo que Roland Barthes chama o “cordão umbilical” feito de luz –, a fotografia [...] pode aparecer para solidificar os tênues laços que são moldados pela necessidade, pelo desejo e pela projeção narrativa. (HIRSCH, 2008, p. 111, tradução nossa).

A fotografia, para Hirsch, é o ingrediente que traz à tona de maneira mais direta a materialidade da pós-memória: “Ela nos permite, no presente, não apenas ver e tocar o passado, mas também tentar reavivá-lo ao desfazer o caráter definitivo da ‘tomada’ fotográfica.” (HIRSCH, 2008, p. 115, tradução nossa). Tanto mais ao se tratar de uma fotografia de família: “Diferentemente das imagens públicas ou das imagens da atrocidade, contudo, as fotografias de família, bem como os aspectos familiares da pós-memória, tenderiam a diminuir a distância, a recobrir a separação, além de facilitar a identificação e a afiliação.” (HIRSCH, 2008, p. 116, tradução nossa). A fotografia, enfim:

[...] conserva uma dimensão ‘incorporativa’ (corporificada): como documentos de arquivo que inscrevem aspectos do passado, as fotografias suscitam certos atos corpóreos (*bodily*) do olhar e certas convenções do ver e compreender que acabamos por tomar como dados, mas que moldam e aparentemente reincorporam (*reembody*), tornam material o passado o qual estamos buscando entender e receber. (HIRSCH 2008, p. 117, tradução nossa).

A insistência nas citações de Marianne Hirsch até este ponto é proposital. Trata-se de prestar atenção aos pressupostos da noção de pós-memória, e não apenas de evocar o termo, como comumente ocorre nas análises dedicadas aos documentários de “segunda geração”. Levando em conta a descrição que faz Hirsch das três premissas centrais de sua proposição, chega-se a algumas conclusões. Quanto à defesa de que a pós-memória é ainda uma memória, nota-se que o cerne do argumento é sua capacidade de estabelecer uma “conexão viva” com o passado. No que toca ao aspecto familiar da pós-memória, o foco da autora está nos laços carnis, consanguíneos. No que diz respeito à função da fotografia nesse processo, evoca-se abertamente a força do nexu indicial da imagem com o passado fotografado. Juntos, a *conexão viva da lembrança*, os *laços consanguíneos* e o *nexu indicial da fotografia* seriam os vetores da transmissão da memória de geração a geração. Esses três elos, porém, estão fundados em uma concepção demasiadamente objetiva da memória, uma espécie de reificação que faz daquilo que se lembra algo com corpo, carne, sangue, matéria, uma coisa que pode ser vista, sentida, tocada. Para Hirsch, a memória que se transmite é como uma herança palpável que avança no tempo, obturando a cisão do trauma, um dom ou um fardo que, apesar dos pesares, as gerações seguintes recebem em suas mãos.

É verdade, contudo, que Hirsch chega a atribuir um papel ativo à segunda geração, nos termos de um “investimento imaginativo, pela projeção e criação.” (HIRSCH, 2008, p. 106-107, tradução nossa). Mesmo os laços solidificados pela fotografia, segundo Hirsch, “são moldados pela necessidade, pelo desejo e pela projeção narrativa.” (HIRSCH, 2008, p. 111, tradução nossa). E a autora não ignora certa ambiguidade nisso: “Enquanto autenticação e projeção podem trabalhar uma contra a outra, os poderosos tropos da familiaridade podem também, e às vezes problemáticamente, obscurecer sua distinção.” (HIRSCH, 2008, p. 117, tradução nossa). Ora, cabe dizer que esse risco de confusão entre autenticidade e projeção não é um problema que ronda a pós-memória. Ele está instaurado no próprio núcleo da noção. Pois, embora reconheça o papel ativo da geração herdeira da memória, para Hirsch essa ação é, sobretudo, um investimento afetivo que se projeta sobre um elo palpável de transmissão. Em suma, a ênfase da noção de pós-memória está na recepção de uma herança traumática, uma transmissão cujos vetores estão carregados demais de afeto. Não se trata, em todo caso, de uma apropriação cognitiva, menos ainda crítica, operada pela geração seguinte.

Também fica claro que Hirsch não ignora a problemática da representação do trauma, tampouco a da representação de um trauma vicário. Ela menciona os

paradoxos desse terreno, evocando os autores já clássicos, mas as balizas de sua proposição seguem firmes até o fim. Vale dizer que não se trata aqui de propor uma substituição dos laços concretos da pós-memória pela ideia de irrepresentável (cf. DIDI-HUBERMAN, 2012). A ênfase no polo objetual da rememoração seria um mérito de Hirsch caso suas premissas não flertassem com a reificação dos vetores da passagem à pós-memória. Mais do que jogar luz sobre o referente, a proposição de uma pós-memória herdada por vias corpóreas e afetivas parece querer situar o debate em uma zona aquém da aporia da representação (cf. RICCEUR, 2007). Como se o apelo sensorial do legado traumático isentasse a pós-memória de maiores impasses. Como se essa herança fosse natural. No fim, a fórmula que Hirsch apresenta dá uma resposta demasiadamente simples – e talvez por isso mesmo tão sedutora – sobre as possibilidades de transmissão da memória.

A memória tateante em *Los rubios*

Seria a noção de pós-memória, já problemática em si, ainda assim pertinente na leitura de *Los rubios*? Martín Kohan, na tréplica que escreveu em *Punto de vista* em resposta a Cecília Macón (2004), já acreditava que não. Em um texto ácido, Kohan sustenta que, em defesa de *Los rubios*, Macón:

[...] consagra algum “pós” (neste caso, a pós-memória) e com esse prefixo faz um corte que determina o caráter “retrô” de todo aquele que não o subscreva (alguém peca automaticamente por ter ficado *ainda* na memória, *ainda* no sujeito, *ainda* na representação, *ainda* no moderno). (KOHAN, 2004b, p. 47, grifos do autor, tradução nossa).

Beatriz Sarlo faz coro com Martín Kohan nesse sentido. Em 2005, era publicado na Argentina o seu livro *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, cujo quinto capítulo está inteiramente dedicado à pós-memória, tal qual formulada por Marianne Hirsch (1997) e James Young (2000). A carga crítica que Beatriz Sarlo volta contra a noção de pós-memória atinge em cheio *Los rubios*, filme escolhido pela autora como contraexemplo das reconstituições de segunda geração na Argentina.

O exame da pós-memória feito por Sarlo não recorre às meias-tintas. Ela escreve: “Marianne Hirsch chama de ‘pós-memória’ esse tipo de ‘lebrança’ [vicária], dando por inaugurada uma categoria cuja necessidade deve ser provada.” (SARLO, 2007, p. 90-91). Afinal, Sarlo prosegue:

Mas mesmo caso se admita a necessidade da noção de pós-me-

mória para descrever a forma como um passado não vivido, embora muito próximo, chega ao presente, é preciso admitir também que *toda experiência do passado é vicária*, pois implica sujeitos que procuram entender alguma coisa colocando-se, pela imaginação ou pelo conhecimento, no lugar dos que a viveram de fato. Toda narração do passado é uma representação, algo dito *no lugar* de um fato. O vicário não é específico da pós-memória. (SARLO, 2007, p. 93, grifos da autora).

Para Sarlo, os atributos que costumam ser vinculados à pós-memória (sua natureza fragmentária, vicária, lacunar, mediada) não lhe são exclusivos (SARLO, 2007, p. 94). Sarlo dilui a pretensa especificidade da noção ao ampliar a escala de observação para os debates sobre a memória que vêm ocorrendo “desde o momento em que entraram em crise as grandes sínteses e as grandes totalizações: desde meados do século XX, tudo é fragmentário” (SARLO, 2007, p. 98). A fórmula da pós-memória não seria mais do que o resultado da “inflação teórica” contemporânea, fruto de um gesto teórico “mais amplo que necessário” (SARLO, 2007, p. 95).

Quando se volta para a questão no contexto argentino, Beatriz Sarlo concentra suas atenções justamente em *Los rubios*, filme que, segundo a autora, “reúne todos os temas atribuídos à pós-memória de uma filha sobre seus pais assassinados” (SARLO, 2007, p. 105). Todos os temas e todos os problemas, pois, segundo escreve: “O filme de Carri é um exemplo quase que repleto demais da forte subjetividade da pós-memória [...]” (SARLO, 2007, p. 110). A objeção central levantada por Sarlo, curiosamente, é o distanciamento buscado pela diretora em relação à geração dos pais:

Distante das ideias políticas que levaram seus pais à morte, ela procura, antes de mais nada, reconstituir a si mesma na ausência do pai [...]. A indiferença, e mesmo a hostilidade, diante do mundo de seus pais exacerba a distância que o filme mantém em relação ao que se diz deles e aos amigos sobreviventes que dão seu testemunho. (2007, p. 106).

Beatriz Sarlo não hesita em vincular essa postura distanciada da filha-diretora à origem social de sua família, contrapondo-a aos esforços de reconstituição da memória dos pais feita por filhos de desaparecidos de condição humilde (SARLO, 2007, p. 111). Ela compara essas atitudes divergentes para daí concluir: “Não há, então, uma ‘pós-memória’, e sim formas da memória que não podem ser atribuídas diretamente a uma divisão simples entre memória dos que viveram os fatos e memória dos que são seus filhos.” (SARLO, 2007, p. 112).

Parece haver neste ponto um curto-circuito entre os três elos palpáveis da

transmissão da memória, destacados acima na leitura de Hirsch, e a crítica da distância geracional dirigida por Beatriz Sarlo a *Los rubios*. Onde estaria, afinal, o excesso de pós-memória de *Los rubios*, quando a principal fragilidade do filme, segundo Sarlo, seria justamente o distanciamento geracional? O que, por um lado, as formulações gerais de Hirsch dizem sobre a transmissão e, por outro, a obra de uma filha específica propõe quanto à cisão da memória? A crítica de Sarlo a *Los rubios* está ligada ao ataque contundente que ela faz àquilo que considera as grandes modas teóricas contemporâneas (a impossibilidade da representação do trauma, o vazio, o fragmentário, a lacuna, a irresolução). Mas a atenção às premissas da noção de pós-memória no texto de Hirsch revela que esta autora, sem ignorar as aporias em voga, busca, no fim, encontrar uma solução de objetividade, descrevendo aquilo que seria palpável na transmissão geracional da memória. Essas aparentes incongruências começam a se explicar quando se leva em conta as metamorfoses e releituras implícitas na passagem da noção de seu contexto de formulação (os estudos do Holocausto) para a reflexão sobre outras conjunturas históricas (as ditaduras do Cone Sul).

Ana Amado responde diretamente às críticas de Beatriz Sarlo a *Los rubios*, observando que em sua análise “os argumentos éticos – e em certa medida morais – prevalecem sobre o olhar estético que toda obra artística solicita” (AMADO, 2009, p. 162, tradução nossa). Essa ressalva abre a trilha que esta seção seguirá a partir de agora, ao trazer o debate para um corpo a corpo com as imagens de *Los rubios*.

O tema da distância geracional remete ao das estratégias estéticas reflexivas de distanciamento. Em *Los rubios*, esses dois níveis de distanciamento são inseparáveis. Isso fica claro na passagem em que Analía Couceyro, a atriz que atua como duplo de Albertina Carri, recebe e lê o fax do Instituto Nacional del Cine y Artes Audiovisuales (Incaa) com o parecer negativo ao projeto do documentário. O teor da avaliação do órgão oficial de fomento ao cinema desencadeia a tematização explícita do abismo entre as expectativas de cada geração acerca da memória. De seu lado, o instituto pede “maior rigor documental”, ressaltando que “a história, tal como está formulada, põe o conflito de ficcionalizar a própria experiência”. E conclui o parecer tocando justamente na questão geracional:

A reivindicação da protagonista quanto à ausência de seus pais, embora seja o eixo, requer uma busca mais exigente de testemunhos próprios, que se concretizariam com a participação dos companheiros de seus pais, com afinidades e discrepâncias. Roberto Carri e Ana María Caruso foram dois intelectuais comprometidos nos anos 1970, cujo destino trágico merece que este trabalho se realize (apud CARRI, 2007, p. 06, tradução nossa).

As demandas e sugestões do Incaa deixam patente aquilo que o órgão espera do filme: um documentário convencional, expressão fidedigna da memória da geração anterior, a imagem de um monumento.

Por outro lado, a leitura do fax, em si, já segue a linha da reflexividade cinematográfica que guia toda a narrativa do filme. A atriz que encena o papel da diretora, duplicando-a na tela, lê o documento que nega apoio à produção do filme que o espectador vê pronto diante de seus olhos. Na imagem seguinte, a lógica da exposição do processo de produção do documentário se mantém, e agora a equipe discute em grupo o teor do parecer, com o aparato de filmagem à mostra, em tomadas em preto e branco tremidas. Albertina Carri (a própria, e não a atriz) diz para os colegas: “Este é o filme que eles necessitam, essa é a verdade, como geração, e eu os entendo. O que acontece é que é um filme que outro tem que fazer, não eu.” A distância entre as representações da memória de uma geração e outra é verbalizada em imagens construídas de modo a gerar um distanciamento reflexivo na representação cinematográfica. A filha Albertina Carri não quer herdar a memória da geração anterior, e já o modo como constrói as imagens de seu filme indica esse desejo de ruptura com a representação consolidada. A memória dos pais não é assumida como de próprio direito. Há, no lugar de uma transmissão, uma cisão geracional da memória.

Quando põe em tela aquilo que Marianne Hirsch considera os vínculos corporificados da pós-memória, a abordagem de *Los rubios* mantém as estratégias de distanciamento. Enquanto repassa algumas fotografias de família soltas, a atriz que representa o duplo de Albertina Carri telefona para a Equipe Argentina de Antropologia Forense (EAAF). A atriz diz estar buscando dados sobre os pais, desaparecidos em 1977. A atriz informa os sobrenomes dos dois, Carri e Caruso. No plano seguinte, a atriz chega ao escritório da organização. Ela observa alguns quadros com esquemas do esqueleto humano, acompanha o funcionário na busca no banco de dados computadorizado. Em seguida, a atriz retira uma amostra de sangue. No fim, a atriz observa o funcionário da EAAF preenchendo um formulário com o nome de Albertina Carri. Em corte seco, entram tomadas em preto e branco, como em um pós-cena, e agora é a própria Albertina Carri quem tem o dedo picado e recolhe amostras de seu sangue. Nessa passagem, estão dois elementos centrais na argumentação de Hirsch: a fotografia de família e a herança consanguínea. Mas os laços daí derivados são ficcionalizados no documentário: a *atriz* olha as fotografias de passagem, quase distraída, enquanto fala ao telefone; a *atriz* é quem enuncia os sobrenomes dos pais; a *atriz* é quem primeiro fornece o sangue para a coleta de DNA. E a filha-diretora também dá seu sangue, duplicando o laço, embaralhando a descendência, mostrando as faces

encenada e genuína dos nexos geracionais.

Olhando de perto, percebe-se que a ênfase da noção de pós-memória de Hirsch concentra-se no polo oposto ao distanciamento inscrito nas imagens de *Los rubios*. O que estrutura o filme não é tanto a transmissão, mas, ao contrário, a ruptura: com o legado direto da memória, com as relações imediatas entre representação e realidade. *Los rubios* manipula os elementos referenciais (o passado, o sangue, a imagem) de modo muito mais tateante do que a pós-memória palpável de Hirsch. De um lado, vê-se o *tatear de uma história* fundado na cisão. De outro, a fé nos *elos palpáveis* da transmissão da pós-memória.

Da transmissão da memória às transferências culturais

Não basta, portanto, pressupor uma condição geracional para compreender a obra. É importante ter em conta a historicidade de sua tessitura, mais do que os laços naturalizados da herança da memória. O pertencimento de Albertina Carri à segunda geração não pode ser a matriz explicativa única para se entender o filme. Nesse sentido, o que se propõe a partir de agora é um exercício que deixa de lado por um momento o debate sobre os vetores de transmissão da memória para focar certas “transferências culturais” (ESPAGNE, 2013) que gravitam ao redor de *Los rubios*.

Com a noção de “transferências culturais”, Michel Espagne (2013) leva a reflexão sobre as trocas culturais para além das ideias de movimento (circulações) ou de fluidez das fronteiras (transnacionalismo). Nos termos do autor, o importante são, antes, as metamorfoses, as apropriações e releituras dos bens culturais em contextos alheios a sua produção. E tudo isso com uma perspectiva não hierárquica, abolindo as ideias de influência, de autenticidade, de originalidade. Ora, *Los rubios* suscitou muitas leituras na Argentina e fora dela, tantas que seria impossível enumerá-las neste artigo. O exercício proposto nas próximas páginas abre mão desse panorama exaustivo e parte de um detalhe inscrito nas próprias imagens do filme. Um indício que abre uma trilha promissora para a reflexão acerca do circuito de referências presentes nos momentos de sua produção e recepção.

Uma das passagens mais comentadas de *Los rubios* é justamente aquela, analisada mais acima, em que Analía Couceyro lê o fax do Incaa com o parecer negativo ao projeto. O momento é realmente forte. Como já ficou apontado, o documento torna patente a distância entre as expectativas institucionais por uma memória monumentalizante e a problemática da representação que vinha pautando Albertina Carri. O que se gostaria de destacar agora, contudo, não é bem a questão que fica

explícita nessa sequência, mas, sim, o segundo plano da tomada.



Figura 1: A atriz Analía Couceyro lê o fax com a negativa do Incaa diante de um pôster de Jean-Luc Godard.
Fonte: *Los rubios* (Albertina Carri, 2003).

A imagem que se vê ao fundo no exato instante em que a atriz lê o fax em voz alta é o rosto multiplicado de Jean-Luc Godard em um cartaz (fig. 1). Os óculos que Couceyro usa são similares aos de Albertina Carri, mas também se parecem com os óculos do diretor franco-suíço. Esses pormenores foram notados por Gonzalo Aguilar na análise que fez de *Los rubios*, quando comenta a presença no filme dos cartazes de Godard e de Cecil B. DeMented (*Cecil Bem Demente*, 2000), de John Waters: “*Los rubios* se afasta do cinema político documental e busca uma afiliação com o cinema de vanguarda de Godard e o cinema *trash* e paródico de Waters [...]” (AGUILAR, 2010, p. 181, tradução nossa). O detalhe do pôster merece atenção porque, a partir desse pequeno indício, visto no filme em segundo plano, abre-se em *Los rubios* um horizonte de referências a Godard, principalmente o Godard da série *Histoire(s) du cinéma* (*Histórias(s) do cinema*, 1988-1998). As analogias vão se descortinando: em *Los rubios* e em *Histoire(s) du cinéma*, como que expondo o momento de elaboração das obras, a atriz digita ao computador, assim como Godard datilografava na máquina de escrever (fig. 2 e 3).



Figura 2: A atriz digita. Fonte: *Los rubios* (Albertina Carri, 2003).



Figura 3: Godard datilografa. Fonte: *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-1998).

Para além do ato central, outros elementos também são análogos nesses dois planos: prossegue a semelhança dos óculos de aros grossos; em ambos, luminárias estão presentes. Outras tomadas de *Los rubios* trazem mais referências a *Histoire(s) du cinéma*: Couceyro revê livros, avança e rebobina fitas de VHS; Godard revê livros em sua biblioteca, avança e rebobina filmes em uma moviola. Nos dois casos, tais recursos se dão na chave da reflexividade, da exposição do processo de produção do discurso, da revelação dos artifícios do próprio cinema (STAM, 1992).

Em *Histoire(s) du cinéma*, é fortíssima a presença do enunciador Godard: ele lê, redige, fala. Justapostos à sua figura e voz vão surgindo, sucessivamente, simultaneamente, repetidamente, os vestígios das imagens do cinema do século XX, as citações de autores, letrados, músicas, ruídos, falas de filmes. A impressão é de que

se está assistindo ao processo de elaboração da série, como se o produto final fosse a própria formulação mental da obra, como se fosse possível visualizar o fluxo intrincado da imaginação e da memória do enunciador no instante exato em que ocorre.³ Em *Los rubios*, a atriz duplica a presença da diretora Albertina Carri, encenando o processo de elaboração do projeto, revendo os depoimentos dos entrevistados, olhando fotografias de família, lendo, escrevendo. As alusões a Godard em *Los rubios* ultrapassam, assim, as analogias em paralelo. Elas invadem as imagens do filme, em segundo plano, na composição dos quadros, nos gestos, revelando, como em um *clin d'œil* ao espectador, as transferências culturais subjacentes. Esses pormenores inscritos nas imagens permitem uma virada das analogias às conexões, da forma fílmica aos cruzamentos históricos.

Gonzalo Aguilar (2010, p. 181) menciona de passagem que o cartaz de Godard visível em segundo plano em *Los rubios* havia sido elaborado para uma retrospectiva do realizador. Em março e abril de 2001, os quatro episódios de *Histoire(s) du cinéma* foram exibidos na íntegra em Buenos Aires, no contexto de um ciclo de conferências organizado por David Oubiña na unidade da New York University (NYU) então existente na capital argentina. Os conferencistas foram: Beatriz Sarlo, Jorge La Ferla, Rafael Filippelli e Eduardo Grüner.

Em 2003, foi publicado em Buenos Aires *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*, livro que compila as quatro conferências daquela ocasião, além de trazer uma filmografia, um levantamento bibliográfico sobre a obra de Godard e a ficha técnica da série (OUBIÑA, 2005). No contexto do lançamento do livro, novamente foram exibidos, entre 26 e 29 de maio de 2003, todos os episódios de *Histoire(s) du cinéma* (BERNADES, 2003). Um mês antes, em 23 de abril de 2003, *Los rubios* era exibido no Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici), na seção oficial competitiva, tendo saído do evento com os prêmios do público de melhor filme, o de melhor filme argentino, além de menções especiais do júri oficial e do júri Signis.

Em outubro de 2003, no contexto da repercussão na imprensa da estreia comercial de *Los rubios* no circuito argentino, ao menos um crítico já colocava a obra de Jean-Luc Godard no horizonte de referências de recepção do filme. Pablo Schanton, quando comenta a cartela de *Los rubios* que diz “mecanismos de distanciamento – identificação”, escreve: “como se fosse necessário expor a filiação com Bertolt Brecht e o cinema de J.-L. Godard” (SCHANTON, 2003, tradução nossa).

³ A bibliografia sobre *Histoire(s) du cinéma* é vasta. Cita-se aqui: DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 155-190; GERVAISEAU, 2012, p. 305-432; RANCIÈRE, 2012, p. 43-78.

Nesse mesmo contexto de repercussão midiática ligada à estreia comercial da obra, a própria Albertina Carri reconhece essa e outras referências em entrevista concedida a María Moreno: “Quando fiz *Los rubios*, pensei, antes, em filmes como *Sans soleil*, de Chris Marker, ou os de Godard, nos quais se enfrenta a própria representação.” (MORENO, 2003, p. 4, tradução nossa).

Seis meses depois, em abril de 2004, o número 78 da revista *Punto de vista* publica a contundente crítica de Martín Kohan a *Los rubios*, “La apariencia celebrada”. No final do texto, o autor registra uma nota de agradecimento, esclarecendo que o “artigo surgiu no marco das discussões sobre cinema” de um grupo que contava, entre outros nomes, com David Oubiña, organizador da conferência sobre Godard de 2001 e do livro resultante, de 2003, e mais dois conferencistas daquela ocasião, Rafael Filippelli e Beatriz Sarlo (os quais, sendo casados, possuem conexões para além das intelectuais). A nota informa ainda que uma das reuniões do grupo foi dedicada a *Los rubios* (KOHAN, 2004a, p. 30). Os debates realizados nesses encontros, ocorridos durante o ano de 2004 na sede da *Punto de vista*, foram depois sintetizados e editados por Beatriz Sarlo, tendo sido publicados em duas partes, nos números 81 e 82 da revista, respectivamente, em abril e agosto de 2005. No material selecionado, a obra de Godard é mencionada diversas vezes, havendo ao menos uma referência específica a *Histoire(s) du cinéma* (BECEYRO et al., 2005a; BECEYRO et al., 2005b).

Antes disso, a polêmica em torno de *Los rubios* havia prosseguido nas páginas de *Punto de vista*, cujo número 80 – portanto, imediatamente anterior aos dois números que traziam a súmula dos debates do grupo sobre documentário – publicava uma resposta à crítica de Martín Kohan ao filme de Carri, de autoria de Cecilia Macón, seguida da tréplica de Kohan (MACÓN, 2004; KOHAN, 2004b).

Beatriz Sarlo leva adiante a controvérsia acerca de *Los rubios*, agora fora das páginas de *Punto de vista*, revista da qual foi diretora entre 1978 e 2008. Em 2005, ela publica na Argentina o livro *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, cuja crítica ao filme de Albertina Carri já ficou comentada acima. O dado novo é que Sarlo havia debatido *Los rubios* em reunião do grupo sobre documentário agregado em torno da revista que dirigia. Não por acaso, a autora faz uma longa citação da análise de Martín Kohan publicada em *Punto de vista*, retomando algumas das questões levantadas por esse crítico (SARLO, 2007, p. 105-109).

O levantamento dessas polêmicas deve ser interrompido neste ponto. O elenco de fatos aparentemente isolados alinha-se agora na busca de um desfecho para a trilha aberta pela inscrição da imagem de Jean-Luc Godard no plano da leitura do fax em *Los rubios*. Eis a primeira proposição: parece que a obra de Godard estava de

algum modo no horizonte próximo de todos os envolvidos nessa controvérsia.

Do lado da produção, Albertina Carri dá pistas claras nesse sentido: ela inclui o cartaz com o rosto do diretor franco-suíço como segundo plano de um momento crucial do filme; ela sugere analogias na composição das tomadas e nos gestos da atriz; por fim, a própria Carri revela em entrevista que pensava em Marker e Godard quando realizou *Los rubios*. Em 2001, quando *Los rubios* era já um projeto em curso (CARRI, 2007, p. 09), a série *Histoire(s) du cinéma* foi exibida e debatida em Buenos Aires. O mínimo que se pode dizer é que isso dá fôlego às discussões sobre a obra de Godard no cenário cinematográfico da cidade, no qual a diretora à época elaborava *Los rubios*.

Do lado da recepção, dois dos maiores críticos de *Los rubios*, Beatriz Sarlo e Martín Kohan, vinham debatendo a obra de Godard, seja diretamente, como Sarlo, que analisou *Histoire(s) du cinéma* nas conferências de 2001, seja de modo mais indireto, como Martín Kohan, que discutiu Godard, junto com Sarlo, no grupo sobre documentários da *Punto de vista*. Também não deve ser subestimado o impacto do lançamento do livro, em 2003, compilando as conferências de 2001, junto com a nova exibição de *Histoire(s) du cinéma* em Buenos Aires, eventos quase concomitantes à presença de *Los rubios* no Bafici.

Também chama a atenção o fato de que os críticos mais contundentes de *Los rubios* tenham saído do círculo de intelectuais ligados à revista *Punto de vista* e, mais especificamente, dentre aqueles que tomaram parte nas reuniões para debater a questão do documentário ao longo de 2004. Sabe-se que o filme de Carri foi discutido nesse fórum. Tal núcleo e a própria revista acabaram se constituindo em um polo importante da controvérsia em torno de *Los rubios* na Argentina.

A proposta formal de *Los rubios* no tratamento da memória da ditadura argentina ganha novos contornos quando compreendida no contexto desse horizonte de referências presente nos momentos de produção e recepção do documentário. A reflexividade radical de sua abordagem do passado familiar e nacional tem conexões rastreáveis com o método disjuntivo de representação da história do cinema elaborado por Godard. Nesse caso, as transferências culturais talvez expliquem algo sobre a forma desconstrucionista adotada no documentário de Carri, revelando, ainda, o pano de fundo das críticas a essa mesma forma. Para além da condição de filha de desaparecidos, as transferências culturais iluminam essas afiliações estéticas sutilmente reivindicadas.

O espaço de troca entre as gerações

No confronto entre as premissas da pós-memória de Marianne Hirsch e as imagens de *Los rubios*, de Albertina Carri, a balança da relação intergeracional oscila entre ênfases opostas. De um lado, a confiança na transmissão da memória e a ideia de uma herança que se impõe à segunda geração. No outro extremo, a recusa radical do legado e a tendência a fazer tábula rasa da memória da geração precedente.

Ora, não é o caso aqui de se escolher entre uma dessas posições. Trata-se, em primeiro lugar, de apontar a necessidade de um equilíbrio analítico entre ambas. De levar em conta aquilo que é herança sem nunca ignorar o gesto de apropriação da memória. Como escreveu Oscar Terán, “a herança não é algo dado de uma vez e para sempre. A herança é uma tarefa [...]. Herdar significa recuperar, mas também selecionar. Herdar é a única possibilidade de criar, criticar, progredir. Só quem tem uma herança pode escolher desvincular-se dela.” (TERÁN, 2000, tradução nossa, n.p.).⁴ A memória de segunda geração deve ser pensada não apenas no sentido de um legado que vem do passado, mas também de um resgate pleno de atualidade. Ela não é um dom (ou um fardo) que se transmite espontaneamente, avançando de mão em mão pela sucessão das gerações. É, antes, algo difuso ligado ao passado e que, ainda assim, insiste-se em agarrar desde o presente.

Tais considerações sugerem um último limite da noção de pós-memória: o risco de que a discussão fique presa a termos essencialistas, pautada por uma condição geracional dada *a priori*, uma etiqueta “pós” naturalizada. Contra esse perigo, cabe afirmar que toda rememoração, direta ou indireta, inclui as vicissitudes de sua historicidade. Os documentários de filhos olham para as experiências paternas tendo os pés fincados em uma temporalidade densa. Imersos, enfim, na atmosfera contemporânea de referências simbólicas e polêmicas acerca do passado. Para entender esse processo em sua complexidade, a ideia de um *espaço de troca entre as gerações* parece ser mais operacional do que a fórmula da pós-memória. Nesses termos, o foco se desloca da linha genealógica para um circuito de intercâmbios que é, sim, intergeracional, mas que também aponta para outros horizontes de alusões e analogias (Godard, por exemplo). É evidente, portanto, que esse espaço não tem nada de vazio. Afinal, se a ausência dos pais está no núcleo da lembrança dos filhos, também é verdade que muita coisa cabe nesse terreno de contatos: legados, apropriações, recusas, transmissões, transferências culturais. Tudo isso em uma dinâmica de vetores intrincados, prospectivos, retrospectivos e em sentidos que não estão dados de saída.

⁴ Agradeço à profa. Adriana Kanzevolsky por essa indicação bibliográfica.

Referências Bibliográficas:

- AGUILAR, G. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. 2. ed., Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2010.
- AMADO, A. Escenas de post-memoria. *Pensamiento de los confines*, Buenos Aires, n. 16, p. 113-123, jun. 2005a.
- _____. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- _____. Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de la historia. In: ANDÚJAR, Andrea et al. (org.). *Historia, género y política en los '70*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 2005b. p. 221-240.
- BARRIL, C. *Las imágenes que no me olvidan: cine documental autobiográfico y (pos) memorias de la dictadura militar chilena*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013.
- BECEYRO, R. et al. "Cine documental: la objetividad en cuestión". *Punto de vista*, Buenos Aires, ano XXVIII, n. 81, p. 14-23, abr. 2005a.
- _____. et al. "Cine documental: la primera persona". *Punto de vista*, Buenos Aires, ano XXVIII, n. 82, p. 27-36, ago. 2005b.
- BERNADES, H. "El hombre que veía demasiado". *Página/12*, Buenos Aires, 25 maio 2003. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-757-2003-05-25.html>>. Acesso em: 03 jan. 2014.
- CARRI, A. *Los rubios: cartografía de una película*. Buenos Aires: Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici), 2007.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.
- ESPAGNE, M. "La notion de transfert culturel". *Revue Sciences/Lettres*, Paris, n. 1, 2013. Disponível em: <<http://rsl.revues.org/219>>. Acesso em: 06 fev. 2015.
- ESTEVE, L. Q. Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. *Los rubios de Albertina Carri: un caso paradigmático*. In: RANGIL, Viviana (org.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2007. p. 71-85.
- _____. *La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación*. 2009. 538 f. Tese (Doutorado em Estudos de Comunicação) – Departamento de Estudos de Comunicação, Universitat Rovira i Vigili, Tarragona, 2009.
- _____. "Sutiles pretéritos: (post)memoria(s) y (auto)biografía(s) en el cine documental contemporáneo". In: GUTIÉRREZ, G. M. (org.). *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores, 2008. p. 83-99.
- GERVAISEAU, H. A. *O abrigo do tempo: abordagens cinematográficas da passagem*

- do tempo. São Paulo: Alameda, 2012.
- HIRSCH, M. *Family frames: photography, narrative, and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- _____. Family pictures: *Maus*, mourning, and post-memory. *Discourse: Journal for theoretical studies in media and culture*. v. 15, n. 2, p. 3-29, 1993. Disponível em: <<http://digitalcommons.wayne.edu/discourse/vol15/iss2/1>>. Acesso em: 12 nov. 2015.
- _____. “The generation of postmemory”. In. *Poetics Today*, Durham: Duke University Press, 29:1, 2008. p. 103-128.
- _____. *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- KOHAN, M. “La apariencia celebrada”. *Punto de vista*, Buenos Aires, ano XXVII, n. 78, p. 24-30, abr. 2004a.
- _____. “Una crítica en general y una película en particular”. *Punto de Vista*, Buenos Aires, ano XXVII, n. 80, p. 47-48, dez. 2004b.
- MACÓN, C. “Los rubios o del trauma como presencia”. *Punto de vista*, Buenos Aires, ano XXVII, n. 80, p. 44-47, dez. 2004.
- MORENO, M. “Esa rubia debilidad”. *Página/12*, Buenos Aires, 19 out. 2003. Radar.
- NORIEGA, G. *Estudio crítico sobre Los Rubios: entrevista a Albertina Carri*. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2009.
- NOUZEILLES, G. Postmemory cinema and the future of the past in Albertina Carri’s *Los rubios*. *Journal of Latin American cultural studies*. v. 14, n. 3, p. 263-278, Dec. 2005.
- OUBIÑA, D. (org.). *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RICCEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RIERA, E. L. *Albertina Carri: el cine y la furia*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2009.
- SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SCHANTON, P. “Una propuesta sin golpes bajos”. *Clarín*, Buenos Aires, 18 out. 2003. Revista Ñ, n. 32.
- STAM, R. *Reflexivity in film and literature: from Dom Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press, 1992.

TERÁN, O. “Pensar la memoria”. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE FILOSOFÍA DE LA HISTORIA, 1., 2000, Buenos Aires. *Anais...* Buenos Aires: OEI, 2000. Não paginado. Disponível em: <http://www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T09_Docu1_Pensarlamemoria_Teran.pdf>. Acesso em: 06 set. 2015.

YOUNG, J. *At memory's edge: after-images of the Holocaust in contemporary art and architecture*. New Haven; London: Yale University Press, 2000.

Referências audiovisuais:

LOS RUBIOS. Direção: Albertina Carri. Produção: Albertina Carri e Barry Ellsworth. Intérpretes: Analía Couceyro, Albertina Carri, Santiago Giral, Jesica Suárez, Marcello Zanelli. Roteiro: Albertina Carri e Alan Pauls. Música: Gonzalo Córdoba, Charly García e Ryuichi Sakamoto. Som: Jesica Suárez. Fotografia: Catalina Fernández. Montagem: Alejandra Almirón, Catalina Fernández e Carmen Torres. Argentina e EUA, 2003. 1 DVD (89 min).

submetido em: 08 09 2015 | aprovado em: 17 10 2015.