

**Imagens e Memórias das Ditaduras
subjetividades est(ética)s**

**DENIZE CORREA ARAUJO
VITOR REIA-BAPTISTA**

**2013-2015
UALg/UTP**

ISBN 978-989-8472-71-7

Este livro é o resultado de minha pesquisa de Pós-Doutorado na Universidade do Algarve, Portugal.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a gentileza do Supervisor desta pesquisa, Prof. Dr. Vitor Reia-Baptista, que disponibilizou seu tempo e compartilhou seus conhecimentos para que este estudo pudesse ser realizado.

Agradeço também a colaboração da Coordenadora do CIAC, Profa. Dra. Mirian Tavares, por ter estimulado este projeto.

Deixo aqui registrado meu agradecimento à Universidade Tuiuti do Paraná, que sempre apoiou minhas pesquisas.

Expresso um agradecimento especial aos criadores dos filmes aqui analisados, que impulsionaram meus objetivos.

Dedicatória

Dedico esta pesquisa ao pai de meus filhos, Prof. Dr. Eurípides Ferreira, médico idealista, dedicado e competente, que participou do período ditatorial brasileiro com seu projeto de incentivo à medicina socializada para melhores condições de saúde no país.

SUMÁRIO

| | |
|--|-------------------|
| INTRODUÇÃO | 7 a 25 |
| CAPÍTULO 1 Incursões reflexivas sobre a imagem em movimento na História do Cinema | 26 a 61 |
| CAPÍTULO 2 Point-Couterpoint: history, dictatorship and memory | 62 a 81 |
| CAPÍTULO 3 After the Crisis: dictatorships revisited | 82 a 110 |
| CAPÍTULO 4 Dramas documentais: memórias das ditaduras | 111 a 141 |
| CAPÍTULO 5 Imagens documentais: subjetividades est(éticas) e (a) políticas | 142 a 179 |
| CAPÍTULO 6 A Memória Hoje: arquivos, anistia, esquecimento, nostalgia | 180 a 199 |
| CONCLUSÃO | 200 a 207 |
| BIBLIOGRAFIA | 208 a 216 |
| FILMOGRAFIA | 2017 a 218 |

Imagens e Memórias das Ditaduras: subjetividades est(ética)s

*a história, o passado contado no
passado, torna-se memória, ou seja, um
passado problematizado no presente*

Gilles Lipovetsky

Esta pesquisa objetiva analisar **três interesses**

fundamentais: refletir sobre o papel dos diversos tipos de memória contemplados nas imagens fílmicas contemporâneas, que, hipoteticamente, nos manipulam e seduzem, impondo seus elementos; problematizar o debate entre a pretensa objetividade e as subjetividades presentes nos filmes escolhidos, ficcionais ou documentais, contrapondo os que usam relatos, testemunhos ou entrevistas aos que narram em terceira pessoa; e questionar o papel da ética e da estética, sendo que a primeira estaria mais presente nos diálogos e argumentos do filme e a segunda em suas imagens.

O **primeiro interesse** diz respeito ao título do projeto, questionando se as imagens a serem analisadas refletem os períodos ditatoriais históricos ou são auto-suficientes para se afirmarem e para moldarem nossos conceitos. Considerando que as imagens nos filmes serão, no futuro, as memórias das ditaduras, analiso os diversos conceitos de memória apontados pelos teóricos selecionados para esta pesquisa.

O **segundo interesse** se refere ao subtítulo do projeto, no qual cito as subjetividades inerentes às imagens formadoras de

memórias, no sentido de questionar se existe objetividade e imparcialidade mesmo em documentários que se denominam retratos fiéis da realidade, ou se há sempre, mesmo que imperceptivelmente, uma subjetividade velada, manifestando-se através das escolhas das caracterizações de personagens, dos enfoques, dos close-ups, e até da seleção de atores.

O **terceiro interesse** está na última parte do subtítulo, o vocábulo “est(ética)s”, que explicita a presença da ética dentro das estéticas, o que considero mais verossímil do que julgar que as funções dos dois termos podem ser analisadas separadamente. Argumento que, ao tratarmos de ditaduras, tema tão repleto de conotações, não podemos pensar em estéticas não comprometidas e sim engajadas, mas, ao mesmo tempo, atraentes em suas imagens de impacto.

Argumento que o processo histórico é construído, desconstruído e reconstruído continuamente e que a memória é sempre subjetiva, enfocando, talvez inconscientemente, as prioridades do momento presente. A palavra “memórias” do título se refere aos diversos conceitos de memória que permeiam este estudo. Contudo, argumento que há um tipo de “**memória-metamorfose**” que se modifica de acordo com as variações dos eventos e de acordo com a variabilidade do tempo e do espaço.

Parto da premissa que muitas imagens, manipuladas ou não, encorajam o estético mais do que o ético, e sugiro a possibilidade

de est(ética)s – a ética implícita nas estéticas—que atuam no sentido de evidenciar os acontecimentos através de efeitos expressivos mais provocantes do que os próprios fatos. Dessa maneira, minha ênfase é mais nas formas como os eventos nos são apresentados do que nos eventos em si, cuja reprodução é sempre relevante embora questionável, sendo parte de uma reconstrução contínua.

A subjetividade evidente dos processos de montagem dos diversos tipos de memória que as imagens criam ou reproduzem comprova a possibilidade de pontos de vista discordantes, considerando que o tempo e a memória são sempre passíveis de reconfigurações. A geração atual, centrada em seu aspecto presenteísta (Maffesoli), exercita seu imaginário, moldando-o de acordo com as novas versões sobre fatos de um passado que não quer ser lembrado ou quer ser lembrado em suas particularidades subjetivas.

O *corpus* desta pesquisa inclui filmes sobre as ditaduras de países da América do Sul e da Europa, privilegiando a relação Brasil-Portugal, em consideração aos laços que nos unem desde o ano de 1.500. Da América do Sul, selecionei filmes dos países que denomino ABC – Argentina, Brasil e Chile -- pela possibilidade de gradação e intensidade das reconstruções do passado e dos enfoques nacionalistas e engajados dos três países. Da Europa, os países escolhidos, Portugal e Espanha, são os de maior

proximidade geográfica. Ambos tiveram longos períodos ditatoriais. Apesar de estar trabalhando com filmes contemporâneos, incluo um filme que denomino “*hors concours*”, que permeia a pesquisa e será parâmetro para a ditadura das imagens, ao invés de ser tomado como imagens da ditadura: ***O Triunfo da Vontade (1934, Alemanha), de Leni Riefenstahl***. Os filmes selecionados convergem no enfoque em relatos subjetivos dos personagens, que interpretam os eventos históricos relativos aos períodos de ditaduras ou às possíveis conseqüências dos mesmos.

Acredito que estamos atravessando um período de incertezas mundiais, que pede um reposicionamento do passado para uma reflexão menos simplista. Há diversos filmes que revisitam ditaduras, o que comprova que a História sempre se reposiciona e se atualiza, não sendo estática e nem estanque, provando que a reprodução dos eventos não consegue apreender os mesmos em sua totalidade. Argumento, corroborando com alguns pesquisadores, que o “real” não existe, apesar dos fatos existirem. Assim, adotei a palavra “**factualidade**” ao invés de realidade. Argumento também que não só documentários podem documentar fatos. Há filmes de ficção que também documentam eventos. Caminhando pelo sentido inverso, passo dos costumeiros “docudramas” – documentários dramáticos – aos “**dramadocs**” –

dramas documentais, ou seja, filmes de ficção que são baseados em fatos reais ou retomam temas factuais de períodos históricos.

O *corpus* desta pesquisa enfatiza a análise de filmes argentinos, chilenos, brasileiros e portugueses. Inicialmente selecionei um documentário e um drama de cada país para argumentar que ambos, documentário e drama ficcional, podem “documentar” algo. Ambos podem também demonstrar subjetividades. O que os diferencia é o grau de verossimilhança que podem exibir e as camadas de subjetividade que podem oferecer. Da Argentina, na primeira fase, foram analisados os filmes *Infância Clandestina* (drama, Benjamin Ávila, 2011) e *Verdades Verdadeiras* (documentário biográfico, Nicolás Gil Lavedra, 2011); do Brasil: *Cara ou Coroa* (drama, Ugo Gorgetti, 2012) e *Marighella* (documentário, Isa Grinspum Ferraz, 2012); do Chile: *No* (drama, Pablo Larraín, 2012) e *Pinochet* (documentário, Ignacio Zegers B, 2012). O filme de Leni Riefenstahl, *O Triunfo da Vontade*, está presente em quase todos os capítulos por ser considerado *hors concours*, exemplo do argumento de que a imagem seduz, apesar das conotações que se escondem, como parte do não-mostrado, mas nem por isso não existente. Da Espanha, a análise recaiu sobre o filme *A Voz Adormecida* (drama, Benito Zambrano, Espanha 2011), em capítulo dialógico, tendo como contraponto o filme *Trem noturno para Lisboa* (drama, Bille August, Portugal/Alemanha/Suíça, 2013). Na segunda fase,

análise, de Portugal, *Cartas a uma ditadura* (documentário, Inês de Medeiros, 2006) e *48* (documentário, Susana de Sousa Dias, 2010), do Brasil, *Retratos de identificação* (documentário, Anita Leandro, 2014) e *Hoje* (drama, Tata Amaral, 2011), do Brasil/Portugal e Itália, *Repare Bem* (documentário, Maria de Medeiros, 2012), além do filme chileno *Nostalgia da Luz* (documentário, Patricio Guzmán, 2010).

Um dos referenciais teóricos selecionados é o conceito de **Gilles Lipovetsky** sobre a mudança do sentido da história ao sentido da memória. Como está na epígrafe desta apresentação, Lipovetsky sugere que “a história, o passado contado no passado, torna-se memória, ou seja, um passado problematizado no presente” (162). O autor acredita que “o cinema hipermoderno é aquele que presentifica intencionalmente, abertamente, o espetáculo do passado” (163). *Bastardos Inglórios* (Quentin Tarantino, 2009), com sua hibridação ficcional e documental, reflete o que poderia ter ocorrido, ou seja, o assassinato de Hitler, quase que uma vingança de Tarantino à tirania desenfreada do ditador. Com sua tradicional violência justificada, o diretor maximiza seus efeitos imagéticos em sua veloz e implacável perseguição ao nazismo. Lipovetsky argumenta que “nossa época testemunha um amplo movimento de revivescência do passado”, como se corrigir as imperfeições e as injustiças fosse um “dever de memória”. É o que o filme de Tarantino faz, provocando uma

catarse coletiva, com imagens poderosas da tão desejada morte de Hitler. São **imagens-catarse**.

O Holocausto foi, e acredito que sempre será, um motivo permanente de rever, reconstruir, reconfigurar a história, encontrar vestígios, tentar uma reconciliação com o passado inglório, fazê-lo presente agora, aqui, com nossas convicções e idéias de memória coletiva, de reparar o mal. A reconstituição fiel, em trajes, hábitos e contextos de época cedeu lugar à criatividade, à hibridação dos elementos de ontem e de hoje. Seja mais idealizada ou mais ousada, a história revisitada hoje se torna atual, um novo referencial, parcialmente fiel, parcialmente simulada. O filme *Shoah* (1985) questiona o lugar do genocídio, Auschwitz que, transformado em ponto turístico, exhibe instalações sofisticadas de arte que rememoram diariamente os uniformes, os sapatos e os cabelos dos judeus no campo de concentração, além dos crematórios gigantes, agora atrações para a curiosidade ou o estudo da barbárie.

Desde os filmes de Leni Riefenstahl até as produções contemporâneas de Tarantino e Haneke, o tema do nazismo tem exercido uma atração fatal, seja para contradizer a história, seja para glorificar o exército alemão, seja para reinventar feitos heróicos ou dramas comoventes. Lipovetsky pergunta: “onde começa, onde termina a imparcialidade?”

Este estudo, entretanto, não está interessado só no real e nem só na imparcialidade e sim nas subjetividades das representações do *corpus*. São possibilidades abertas, são possíveis leituras de uma história que nos foi contada e não por nós vivenciada e nem presenciada. O que os filmes fazem é provocar um questionamento, é problematizar a suposta veracidade.

Como referencial teórico ao estudo da subjetividade, selecionei os conceitos de **Beatriz Sarlo**, que questiona o modismo da crença em testemunhos, em seu livro *Tempo passado, cultura da memória e guinada subjetiva*. Para a pesquisadora, o depoimento em primeira pessoa, que funcionava como recurso por uma busca da verdade, transformou-se em testemunho a ser aceito como verídico, inquestionável, superior a qualquer outra maneira de obter informação. Hoje o discurso que prevalece é o de uma memória mais ou menos idealizada dos anos 60 e 70, como se, por si só, as ações detalhadas da esquerda política não precisassem ser especificadas.

Mesmo entrevistas contam com o esquecimento, com a memória seletiva e com um passado remoto, sempre permeado de subjetividade. Como diz Sarlo: “os discursos da memória, tão impregnados de ideologias como os da história, não se submetem, como os da disciplina histórica,

a um controle que ocorra numa esfera pública separada da subjetividade (Sarlo, 2007, p. 67).

Outro ponto que pode ser discutido e embasado em Sarlo é o discurso fragmentado:

o aspecto fragmentário de toda memória é evidente. Ou se deseja dizer mais do que isso, ou simplesmente se está jogando sobre a pós-memória aquilo que se aceita universalmente 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)

Os comentários de Sarlo questionam ambos os lados: a história e a memória, pois ambos são subjetivos e dependem de muitos fatores. Apesar do discurso histórico pretender ser mais legitimado, voltamos à pergunta de Lipovetsky: “onde começa e onde termina a imparcialidade?”

Sarlo (2007, p.9) também questiona: “nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade)”. O comentário do diretor brasileiro de *Cabra Cega*, Toni Venturi, ilustra um ponto de vista: “O filme (*Cabra Cega*) chega num momento em que parece que a sociedade brasileira está preparada para

fazer uma revisão, para aprender um pouco com aqueles episódios que o Brasil passou durante a ditadura militar”(Scarpelli, <https://www.yumpu.com/pt/document/view/34001207/12-o-olho-da-historia/7>). Por outro lado, acredito que a fase que estamos vivenciando no Brasil não favorece a reflexão. Assim, corroboro com o ponto de vista de Joana d’Arc Ferraz, no artigo “As versões cinematográficas da ditadura brasileira”, apresentado no XIII Congresso Brasileiro de Sociologia, em relação aos filmes que retratam a ditadura:

o passado recente apresenta-se tão remoto que no final desses filmes podemos alegremente sair sem nos sentirmos também responsáveis por nossa história. Sem que nos incomodemos com milhares de pessoas que ainda vivem sob o trauma e injustiçados. Não há uma discussão sobre as continuidades do Estado opressor em nossos dias. (Ferraz, 2007, p. 7)

Acredito que a alienação e o estado letárgico e anestésico de nossa situação atual, com tantos problemas a resolver e com tantas omissões de informações, nos deixam afastados das possibilidades de reflexão. Mesmo as notícias da corrupção e impunidade em Brasília parecem estar longe de nosso cotidiano, não parecem ser parte de nossa vida.

Já não nos rebelamos, continuamos com nosso cotidiano.

Concordo quando Sarlo argumenta que

é evidente que o campo da memória é um campo de conflitos entre os que mantêm a lembrança dos crimes de Estado e os que propõem passar para a outra etapa, encerrando o caso mais monstruoso de nossa história. Mas também é um campo de conflitos para os que afirmam ser o terrorismo de Estado um capítulo que deve permanecer juridicamente aberto, e que o que aconteceu durante a ditadura militar deve ser ensinado, divulgado, discutido, a começar pela escola. É um campo de conflitos também para os que sustentam que o ‘nunca mais’ não é uma conclusão que deixa para trás o passado, mas uma decisão de evitar, relembrando-as, as repetições.
(Sarlo, 2007, p. 24)

Quanto ao conceito de memória, enfatizo os textos de **Jacques Le Goff** sobre memória seletiva, especialmente para a análise do filme português *Cartas a uma Ditadura*. Le Goff (2003), ao contrário de Sarlo, questiona a “verdade” histórica do documento-monumento:

Todo documento é uma mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. Qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro, incluindo talvez sobretudo os falsos, porque um monumento é em primeiro

lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.

[\(\[http://www.fafich.ufmg.br/hist_discip_grad/documento_monumento_legoff.pdf\]\(http://www.fafich.ufmg.br/hist_discip_grad/documento_monumento_legoff.pdf\)\)](http://www.fafich.ufmg.br/hist_discip_grad/documento_monumento_legoff.pdf)

Seus comentários, de certa maneira, contestam a idéia de Sarlo, que rejeita testemunhos como fontes de veracidade, ou ao menos como fontes-únicas de informação, argumentando que os documentos históricos não podem se mostrar subjetivos e são fontes mais confiáveis. Este debate leva a perguntas sobre o que é a veracidade e o que é a história, quem nos conta a história, quem a testemunhou e a vivenciou, e de quem receberam as informações. Todo este questionamento nos leva a perceber que a memória, como parte integrante e importante do relato de fatos, pode ser tão subjetiva e seletiva quanto os escritos oficiais.

Além de Lipovetsky, Le Goff e Sarlo, busco as observações de **Peter Burke**, que acredita que “as memórias são maleáveis, e é necessário compreender como são concretizadas, e por quem, assim como os limites dessa maleabilidade” (2000, p. 72). As entrevistadas do filme de Inês de Medeiros, sem dúvida, oferecem um misto

de imaginário coletivo e de lembranças pessoais, construindo uma rede de idéias incentivadas pela montagem e desenvolvimento do filme, que abre espaço para o imaginário e não pressiona as entrevistadas, às quais são feitas perguntas interessantes, visando coletar respostas que reflitam o cenário do passado e as repercussões do mesmo em suas vidas e na vida de Portugal.

Outros referenciais sobre imagem, igualmente importantes, como os conceitos de **Arlindo Machado e Lucia Santaella**, são citados nesta pesquisa. Trabalho também com o conceito de sociedade do espetáculo de **Guy Debord** e com o conceito de simulacro e simulação de **Jean Baudrillard**, além do conceito de imagem-commodity de **Fredric Jameson**. Os conceitos de dialogismo e intertextualidade, de **Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva** respectivamente, também fazem parte do referencial, assim como as idéias de **Jacques Derrida, Maurice Halbwachs, Walter Benjamin, Christian Metz, Peter Burke, Bill Nichols, Fernão Ramos, Manuela Penafria, Pierre Nora e Paul Ricoeur, entre outros**.

Os capítulos que seguem são autônomos, tendo suas próprias referências bibliográficas e suas filmografias.

No **CAPÍTULO I**, faço uma breve contextualização do conceito de imagem e sua trajetória no contexto histórico do Cinema. Investigo estratégias de montagem de filmes, de pontos de vista diversos, de funções e atuações de imagens em contextos cinematográficos, incluindo imagens em filmes que tem como temática as ditaduras. Dialeticamente, tento um diálogo entre as diversas teorias da imagem e os filmes que as exemplificam, no sentido de encontrar convergências e divergências que especifiquem critérios de atuação, onde os enfoques sobre a imagem fiquem evidenciados. Sem querer enfatizar o lado político ou social dos filmes, me preocupo com a memória e a subjetividade que os filmes nos oferecem, sempre ressaltando o impacto da ditadura *versus* o impacto das imagens da ditadura, seguindo a proposição tese-antítese-síntese, com este ultimo termo modificado para “fusão de horizontes”, por Gadamer. Este capítulo está no e-book Teorias da Imagem e do Imaginário, no site compós.org.

O **CAPÍTULO II** analisa os filmes portugueses *Cartas a uma ditadura e 48*, e a relação entre história e memória, mais especificamente, sobre história como memória e sobre memória seletiva. Farão parte deste capítulo os conceitos de Beatriz Sarlo e Jacques Le Goff. Os filmes são analisados seguindo o método ponto-

contraponto: de um lado a subjetividade mais evidente do filme de Inês de Medeiros, de outro a objetividade e verossimilhança mais acentuada do filme de Susana de Sousa Dias. Outro aspecto diferenciado é a admiração a Salazar no primeiro filme e a dor que o mesmo causou em cidadãos em busca de uma democracia no segundo filme. Ambos os filmes, no entanto, produzem imagens que “documentam” o período ditatorial, e que são permeadas por uma memória não confiável, seletiva e subjetiva. Este capítulo foi apresentado no Congresso da IAMCR de 2014.

O **CAPÍTULO III** trata de filmes sobre as ditaduras dos países ABC, da América do Sul: Argentina, Brasil e Chile. Neste capítulo verifico se filmes documentários são mais verossímeis do que filmes ficcionais. Minha hipótese é que documentários são mais persuasivos. Mesmo assim, as teorias de memória coletiva e cultural enfatizam que as circunstâncias do presente podem influenciar as lembranças, que podem sofrer distorções de fatos já contados e não vivenciados. Outro subtema deste capítulo é o estudo comparativo das reações às ditaduras. Enquanto a Argentina se posiciona mais assertivamente em relação ao período ditatorial, pedindo justiça, no Brasil o tema tem menos importância e no Chile há uma maioria que conseguiu tirar o ditador do poder, mas outra parte da

população era favorável ao regime, como mostra o plebiscito no filme *No*. O tema deste capítulo foi apresentado no Congresso da IAMCR 2013.

O **CAPÍTULO 4** se refere aos filmes *Voz Adormecida* (Espanha 2011) e *Trem noturno para Lisboa* (Portugal/Alemanha 2013), o primeiro sobre a ditadura de Franco e o segundo sobre os anos de Salazar, enfocando as fronteiras entre filmes documentais e ficcionais e desenvolvendo o conceito de **dramadoc** – drama documental, tentando especificar as características do docudrama, os diversos tipos de documentários surgidos nas últimas décadas e as possibilidades de leituras dos mesmos. Este capítulo foi apresentado e faz parte do livro *Avanca-Cinema 2014*.

No **CAPÍTULO 5**, analiso imagens em três categorias de filmes que contemplam regimes políticos ditatoriais: documentários, filmes baseados em fatos reais e filmes ficcionais. Meu argumento é que imagens das três categorias podem documentar a **factualidade** e são o que denomino de **imagens documentais**, podendo contribuir para a **memória-metamorfose**, que se reconstrói continuamente de acordo com novas representações das ditaduras em filmes. O referencial teórico deste capítulo inclui conceitos de Bakhtin, Baudrillard, Benjamin, Debord, Derrida, Halbwachs, Metz, Nichols e Sarlo. Este capítulo

está publicado na revista *Discursos Fotográficos*, v. 10 no. 17, 2014.

No **CAPÍTULO 6**, há um diálogo entre cinco filmes, *Retratos de Identificação* (2014, Anita Leandro), *Hoje* (2013, Tata Amaral), ambos do Brasil, dois de Portugal, *48* (2010, Susana de Sousa Dias) e *Repare Bem* (2013, Maria de Medeiros) e um do Chile, *Nostalgia da Luz* (2010, Patricio Guzmán). Os filmes conversam e criam uma rede dialógica com convergências na procura dos desaparecidos e nos processos de anistia pós-ditatoriais.

A **CONCLUSÃO** sintetiza os objetivos da pesquisa, assim como os referenciais teóricos adotados e o recorte selecionado. Faz também um breve relato sobre seis palavras-chave, imagem, memória, história, esquecimento, subjetividade e est(ética)s. Certos filmes do *corpus* são mais artísticos, outros mais contundentes e outros ainda mais dramáticos, mas todos nos trazem vozes das ditaduras, das torturas e dos traumas dos que sobreviveram. Com enfoques diversos, similaridades e divergências, a filmografia selecionada oferece relatos, testemunhos, imagens e fragmentos de memória. Há um ponto em comum, porém, que une o *corpus* desta pesquisa. São filmes reflexivos, que nos fazem entender melhor o passado e que nos oferecem momentos de grande sensibilidade.

Referências Bibliográficas

BURKE, Peter. “História como memória social”. In: Variedades de história cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2000, p. 67-89.

FERRAZ, Joana D`Arc Fernandes. “As versões cinematográficas da ditadura brasileira”. In XIII Congresso Brasileiro de Sociologia. UFPE, 2007.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. São Paulo: Ed. Unicamp, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles. Os tempos hipermodernos. São Paulo: Barcarolla, 2004.

SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCARPELLI, Carolina Dellamore Batista . A Ditadura Militar na Tela: História, Cinema e Memória no Filme *Cabra-Cega*. O Olho da História , v. 11, p. 12, 2008.

CAPÍTULO 1

Incursões reflexivas sobre a imagem em movimento na História do Cinema

As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira instância. Qualquer grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse que o passado pessoal põe cores particulares.

Gaston Bachelard

A imagem em movimento sempre impressionou e provocou reações diversas nas fases do desenvolvimento histórico da civilização. Da Caverna de Platão até o século 21, a História do Cinema se preocupou em analisar a visualidade em produtos cinematográficos, em seus diversos pontos de vista, ora pendendo para os aspectos intertextuais, outras vezes enfocando a mimese, passando pelas teorias da representação e, mais recentemente, abordando as teorias da imagem digital, da hibridação, e da espetacularização da imagem, com seu aspecto-simulacro e sua função mercadológica e comunicacional. Considerando o número extenso de pesquisadores que nos ofereceram suas teorias, este capítulo pretende construir uma breve trajetória com as principais vertentes de análise que embasam os estudos sobre a imagem na e da História do Cinema. Serão levados em consideração, entre

outros, os conceitos de imagem-caverna, de Arlindo Machado, de imagem-espetáculo, de Guy Debord, de imagem-simulacro de Jean Baudrillard, de imagem-hipermoderna de Gilles Lipovetsky e de imagem-commodity de Fredric Jameson.

Arlindo Machado questiona e argumenta que o Cinema nasceu nas cavernas do paleolítico, onde havia “sessões de cinema”:

Por que o homem pré-histórico se aventurava nos fundos mais inóspitos e perigosos de cavernas escuras quando pretendia pintar? Por que seus desenhos apresentam características de superposição de formas, que os tornam tão estranhos e confusos? Hoje, os cientistas que se dedicam ao estudo da cultura do período magdalenense não têm dúvidas: nossos antepassados iam às cavernas para fazer sessões de “cinema” e assistir a elas. Muitas das imagens encontradas nas paredes de Altamira, Lascaux ou Font-de-Gaume foram gravadas em relevos na rocha e os seus sulcos pintados com cores variadas. À medida que o observador se locomove nas trevas da caverna, a luz de sua tênue lanterna ilumina e obscurece parte dos desenhos: algumas linhas se sobressaem, suas cores são realçadas pela luz, ao passo que outras desaparecem nas sombras. Então, é possível perceber que, em determinadas posições, vê-se uma determinada configuração do animal representado (por exemplo, um íbex com a cabeça dirigida para frente), ao passo que, em outras posições, vê-se configuração diferente do mesmo animal (por exemplo, o íbex com a cabeça voltada para trás). E assim, à medida que o observador caminha perante as figuras parietais, elas parecem *se movimentar* em relação a ele (o íbex em questão vira a cabeça para trás, ao perceber a aproximação do

homem) e toda a caverna parece se agitar em imagens animadas. (Machado, 13-14)



<http://niteroi.nova-acropole.org.br/agenda/2012-11-20/>

Machado complementa seu argumento citando Edward Wachtel, em seu livro *The first picture show: cinematic aspects of cave art*:

O que estou tentando demonstrar é que os artistas do Paleolítico tinham os instrumentos do pintor, mas os olhos e a mente do cineasta. Nas entranhas da terra, eles construíam imagens que parecem se mover, imagens que “cortavam” para outras imagens ou dissolviam-se em outras imagens, ou ainda podiam desaparecer e reaparecer. Numa palavra, eles já faziam cinema *underground*. (Wachtel, 140)

Platão cria, no século IV a.C., sua “caverna”, que tem sido analisada como uma alegoria à nossa atual sala de cinema, e que produz sombras que se movem, como o teatro de sombras chinesas animadas. Os primórdios do teatro de sombras datam do período de domínio do imperador Wu-ti (140-87 a.C.), um amante das artes

que, ao perder sua bailarina favorita pediu ao mágico que a trouxesse de volta. Este construiu com pele de peixe as formas da bailarina com tal perfeição que o imperador ficou emocionado com a sombra de sua preferida. Do Mito da Caverna e das sombras chinesas animadas nasce a *impressão da realidade* que deu origem aos diversos estudos sobre a imagem em movimento e sua relação com o mundo “real”. Enquanto os prisioneiros de Platão viam as sombras que pensavam ser a realidade, o imperador Wu-ti aceitou as sombras como a presença onírica de sua dançarina.

A Caverna de Platão, metáfora da sala de cinema onde as sombras são as representações de algo que podemos denominar factuais ou recriações, ou mesmo fabricações, é uma passagem clássica da História da Filosofia, do livro VI de *República*, onde Platão apresenta sua versão sobre o conhecimento. O que nos interessa aqui, no entanto, é o nascimento da imagem, nas pinturas em cavernas, e sua representação, alegoricamente exibidas pelas sombras da caverna. A caverna escura é similar à sala escura de projeção cinematográfica, com o fogo que produz a luz necessária à projeção, com a fogueira de Platão acima e atrás das cabeças dos prisioneiros, situação que é a mesma nas salas de projeção cinematográfica. A projeção não é de sombras de seres vivos, reais, mas de estátuas, ou seja, de uma imitação da realidade, lembrando que no cinema não são projetadas sombras de

seres reais, mas simulacros reproduzidos na película cinematográfica. Poder-se-ia dizer que o mito da caverna descreveu pela primeira vez uma sala de cinema: a parede sendo a tela, a labareda em lugar do projetor, e as sombras sendo as representações fílmicas.

O documentário de animação com massa de modelar, *The Cave* (2007), do diretor Michael Ramsey e do artista plástico John Grigsby, exhibe o que seria a alegoria da Caverna de Platão. O filme participou de mais de 90 festivais e obteve vários prêmios, como 1º. lugar em Animação no USA Film Festival Short Film and Vídeo Competition (2008), no August Sun Film and TV Festival, no Swansea Life Film Festival (2008), no Geneva Film Festival (2008) e no Tupelo Film Festival (2009). Venceu também o prêmio de melhor animação no Indie Memphis Film Festival e o Oro y Plata Award for Innovation in Filmmaking no Montana Independent Film Festival. O filme é de domínio público e está em diversos sites, como www.platosallegory.com (visual abaixo) e vimeo.com/1070177 (clip do filme).



Para o escritor José Saramago, estamos vivendo agora uma nova fase da caverna de Platão, com a profusão de imagens e o simulacro da realidade: “as imagens que nos mostram a realidade, substituem a realidade, pois vivemos num mundo audiovisual, olhando em frente, vendo sombras e acreditando que essas são a realidade” (<http://www.youtube.com/watch?v=rolzCEurMjQ-> *Janela da Alma* – clip do filme). Em seu livro *A Caverna* (2000), o escritor português materializa um shopping center e responde, em entrevista, que

nos tempos antigos, as pessoas eram formadas em uma grande superfície que era a catedral. Agora o lugar central de formação das novas mentalidades é o shopping center. O centro comercial acabou por ocupar o lugar que antigamente era da praça pública. Toda a gente caminha para esse espaço fechado, essa espécie de enorme caverna que é o shopping center. É aí que as pessoas vão aprender a viver de uma maneira que não era a nossa. (“Saramago sai da caverna”)

O escritor complementa: “Não estou a fazer juízos de valor. Estou só a dizer que há uma mentalidade nova a se formar e que não envolve só o centro comercial, mas também a discoteca e o estádio de futebol”. Perguntado sobre a Internet, Saramago se manifesta a favor, no caso da aquisição da informação e do conhecimento, mas pondera: “Ocorre que vivemos, creio que é bastante claro, em uma cultura da frivolidade. Sabemos que 90% ou mais das mensagens

que circulam pela Internet não têm importância nenhuma, ainda que a vida também seja feita de banalidades” (“Saramago sai da caverna”).

Machado, no capítulo “A caverna e o lanterninha” de seu livro *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas*, sugere que Platão apresenta dupla função, a do “lanterninha”, portador da luz, e a do “desencantador”, retirando a ilusão da caverna. Além disso, há outra estratégia:

Platão recorre a um simulacro de realidade, “estátuas de homens e animais” já codificadas por artesãos ilusionistas. Esse detalhe é vital para o funcionamento de sua crítica à razão dos sentidos: se as sombras percebidas no interior da caverna fossem produzidas por modelos reais, elas teriam o poder de apontar para algo “verdadeiro”, nem que fosse a título de *índice* de uma realidade que vibra lá fora. Por essa razão, ele afasta tacitamente qualquer intervenção direta da realidade exterior, fazendo projetar na caverna imagens de outras imagens entre o aparelho de projeção (o fogo) e a tela-parede. (Machado, 30-32)

O pesquisador acredita que a caverna de Platão já era um projeto de cinema antes do cinema:

Se foi preciso esperar mais de dois mil anos pela sua materialização, isso se deu por problemas práticos, que a descoberta da *câmera obscura*, o aperfeiçoamento da lanterna mágica, o exercício do

teatro óptico, a invenção do fenaquisticópio de Plateau, do zootrópio de Horner, do fuzil fotográfico de Marey, do praxinoscópio de Reynaud, do quinetoscópio de Edison, do bioscópio de Skladanowsky e do cinematógrafo de Lumière e Leroy foram aos poucos solucionando. (Machado, 34)

Machado e Saramago não são os únicos que buscam na Caverna de Platão um significado para a representação de imagens. Susan Sontag, no capítulo “Na Caverna de Platão” de seu livro *Ensaaios sobre fotografia (On Photography)*, sugere que

a humanidade permanece irremediavelmente presa na Caverna de Platão, continuando a deliciar-se, como é seu velho hábito, com meras imagens da verdade. Mas ser-se educado por fotografias não é o mesmo que ser-se educado por outras imagens mais antigas, mais artesanais. Na realidade, a quantidade de imagens que nos rodeia e exige a nossa atenção é agora muito maior. O inventário teve seu início em 1839 e desde então tudo, ou quase tudo, parece ter sido fotografado. Esta insaciabilidade do olhar fotográfico altera os termos da reclusão na caverna, o nosso mundo. (Sontag, 14)

O comentário de Sontag sobre a profusão de imagens na contemporaneidade é relevante, mas sua preocupação com a crença de que existe uma realidade que a imagem não pode fixar leva a um debate ainda mais contundente sobre a questão. As análises sobre cópia e original quase sempre chegam ao impasse da

dicotomia realidade-representação, como se a realidade pudesse ser apreendida e como se a representação estivesse realmente ao dispor de uma suposta realidade.

As imagens técnicas do final do século XIX – fotografia e cinema – provocaram uma avalanche de conceitos sobre representação, mimese e dualidade. Para Walter Benjamin, a fotografia difundiu uma “obsessão pela semelhança” (Benjamin, 1985). Do grego *mímesis*, “imitação” (*imitatio*, em latim), a palavra designa a ação ou faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza. O conceito de representação tem sido revisitado por diversos pesquisadores, alguns com base na *Poética*, em conceitos de Platão e Aristóteles, outros considerando imagens digitais e conceitos de simulacro. De acordo com Ella Shohat e Robert Stam:

A representação também tem uma dimensão estética, pois a arte é uma forma de representação, uma mimese, em termos platônicos e aristotélicos. A representação é teatral, e em muitas línguas “representar” significa atuar ou fazer um papel. (...) O que todos esses exemplos têm em comum é o princípio semiótico de que algo “está no lugar” de uma outra coisa, ou de que alguém ou um grupo está falando em nome de outras pessoas ou grupos. (Shohat e Stam, 268)

Considerando a origem da palavra “imagem”, do latim “*imago*”, correspondente ao grego “*eidos*”, raiz etimológica do termo “*idea*”

ou “eidea”, pode-se entender o que Platão considerou como a idéia sobre algo, a projeção da mente. Focando mais explicitamente na representação da imagem cinematográfica, há diversos conceitos com argumentos convincentes, como “impressão da realidade”, desenvolvido por Edgar Morin, “realismo fundamental”, acepção de Merleau-Ponty, “tratamento criativo da realidade”, de Brian Winston, “impressão de verdade”, de Pierre Sorlin, “mecanismos de ilusão filmica” de Pierre Francastel, e “coeficiente de realidade”, de Paulo Menezes. Para este último, as noções de duplo, parecido e semelhante resultam em uma apropriação de conceitos como reprodução, representação e duplicação, ao qual foi por ele designado de “representificação”:

Proponho que se entenda a relação entre cinema, real e espectador como uma *representificação*, como algo que não apenas *torna presente*, mas que também nos coloca *em presença de...* O conceito de *representificação* realça o caráter construtivo do filme... Pensar o cinema como *representificação* significa poder pensar o cinema como *acontecimento* nos termos em que o concebia Foucault... pensar o tempo como entrecruzamentos e não como sucessão. (Menezes, 94)

Falar de representação ou de outros termos similares na contemporaneidade é admitir que a terminologia é tão vasta quanto o fenômeno que ela pretende denominar. A imagem digital, por exemplo, desafia os critérios técnicos até então vigentes e se

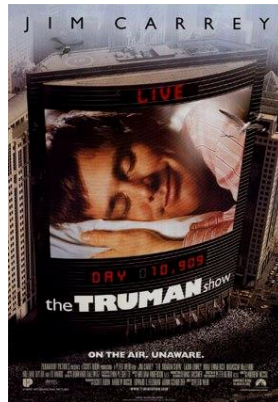
posiciona como simulacro de si mesma. Como sugere Deleuze a respeito da mimesis de Platão, entre o simulacro e a cópia não há uma diferença de grau, como se o simulacro fosse uma cópia inferior ao modelo, mas sim uma diferença de natureza: a cópia como uma imagem dotada de semelhança e o simulacro a partir de uma diferença (Deleuze, 203).

Segundo Jean Baudrillard, são quatro as fases sucessivas da imagem: na primeira fase, ela é o reflexo de uma realidade profunda; na segunda, ela mascara e deforma uma realidade profunda; na terceira, ela mascara a ausência da realidade profunda e na quarta fase, ela não tem relação com qualquer realidade: ela é seu próprio simulacro puro. A imagem, assim, passaria de uma *boa* aparência para uma *má* aparência, para em seguida *fingir ser* uma aparência e, para finalmente se transformar em simulacro (Baudrillard, 13). Para Baudrillard, “do mesmo tipo que a impossibilidade de voltar a encontrar um nível absoluto do real é a impossibilidade de encenar a ilusão. A ilusão já não é possível porque o real já não é possível” (Baudrillard, 29-30). O autor complementa sua aceção em seu livro *Senhas*:

Do meu ponto de vista, como já disse, fazer acontecer um mundo real é já produzi-lo, e o real jamais foi outra coisa senão uma forma de simulação. Podemos, certamente, pretender que exista um efeito de real, um efeito de verdade, um

efeito de objetividade, mas o real, em si, não existe. (Baudrillard, 41).

Em termos de cinema, Baudrillard afirmou que, apesar de seu livro *Simulacros e Simulação* ser exibido no filme *Matrix*, sua teoria não está contemplada ali, e sim no filme *O Show de Truman*, onde o simulacro da vida do protagonista é levado ao extremo, sem que o protagonista perceba a situação por um longo tempo, até quase o final, quando encontra a porta de saída e conclui que sua vida havia



sido um show para espectadores.

Ainda mais contundente que o conceito de simulacro é a teoria da desconstrução de Jacques Derrida, que oferece uma visão radical do que costumamos chamar de “realidade”. Para o filósofo, o real é inatingível, intangível, é o que fazemos dele, é a subjetividade com que o consideramos:

Ao contrário do que a fenomenologia – que é sempre fenomenologia da percepção – tentou nos fazer acreditar, ao contrário do que o nosso próprio

desejo não pode deixar de ser tentado a crer, a própria coisa se esquivava sempre [la chose même se dérobe toujours]. (Derrida, 1994, 117)

Em sua teoria da desconstrução, Derrida argumenta que o real não pode ser apreendido, que o objeto ou o fato em si são impressões subjetivas que elaboramos. Como ele sugere em sua obra *A*

farmácia de Platão:

O pano envolvendo o pano. Séculos para desfazer o pano. Reconstituindo-o, também, como um organismo. Regenerando indefinidamente seu tecido por detrás do rastro cortante (...). É preciso empenhar-se para pensar isso: que não se trata de bordar, a não ser que se considere que saber bordar é ainda se achar seguindo o fio dado. (Derrida, 1997, 7).

Observando a imagem por outro ângulo, Guy Debord elabora suas idéias sobre a sociedade do espetáculo, comentando sobre três tipos de espetáculo: o concentrado, o difuso e o integrado. O primeiro é ligado à sociedade capitalista, o segundo à idéia de mercadoria e o terceiro se refere à alienação provocada pela mídia: “o consumidor real torna-se consumidor de ilusões. A mercadoria é essa ilusão efetivamente real, e o espetáculo é a sua manifestação geral (Debord, 1997, 33).

Em sua tese 4, Debord faz menção às imagens, que são imagens espetacularizadas, de mediação: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas,

mediada por imagens” (Debord, 1997, 14). Em sua tese 18, Debord especifica sua tese 4:

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como um sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. (Debord, 1997, 18)

Ainda em relação às imagens, sua tese 36 argumenta:

O princípio do fetichismo da mercadoria, a dominação da sociedade por ‘coisas supra-sensíveis embora sensíveis’, se realiza completamente no espetáculo, no qual o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existe acima dele, e que ao mesmo tempo se faz reconhecer como o sensível por excelência” (Debord, 1997, 28).

O filme *A alma do negócio* é uma alusão irônica à sociedade de consumo, à obsessão aos bens materiais e aos últimos lançamentos que a publicidade anuncia. O título já prevê a presença da propaganda que rege a vida do casal. Metaforicamente, os produtos anunciados, que têm marcas intertextuais como a margarina Bertolucci (uma alusão ao filme *Ultimo Tango em Paris*) e a serra elétrica da *White and Becker* (aludindo à famosa marca *Black and Decker*), vão causando problemas ao

relacionamento, mas o casal continua admirando as qualidades dos eletrodomésticos que adquiriram.

(http://portacurtas.org.br/filme/?name=a_alma_do_negocio)



Outro filme que dialoga com a *Alma do negócio* é o longa *Amor por contrato*, que enfoca os Jones, uma família aparentemente perfeita. No entanto, a “família” é contratada por uma firma de marketing que escolhe quatro representantes de seus produtos, que tem por finalidade incentivar a compra de produtos por seus amigos e vizinhos. A suposta “família” deve vender não só produtos como um estilo de vida, o marido deve anunciar carros novos e equipamentos para golfe; sua esposa deve mostrar suas jóias e produtos de beleza nas festas planejadas; os filhos provocam, em seus amigos e vizinhos, a inveja e a vontade de adquirir os mesmos produtos eletrônicos de última geração.

As imagens de ambos os filmes, *A alma do negócio* e *Amor por contrato*, são o que denomino **imagens-marketing**, que privilegiam a espetacularização dos produtos, tentando “vender” algo. Como Wim Wenders cita, no filme *Janela da Alma*, certas imagens “não tentam nos falar algo, tentam nos vender algo”.

Fredric Jameson, em seu livro *As marcas do visível*, corrobora com Debord que, segundo ele, explicita a afirmação, “num livro importante, *The Society of the Spectacle*, de que a forma última da reificação mercantil na sociedade de consumo contemporânea é a própria imagem” (Jameson, 12). O conceito de mercadoria – commodity –, segundo Jameson, leva ao fenômeno da reificação pelo ângulo do consumo:

Com essa mercantilização universal de nosso mundo objetivo, os conhecidos relatos sobre a direção-para-o-outro do consumo habitual contemporâneo e a sexualização de nossos objetos e atividades são também indícios: o novo carro da moda é essencialmente uma imagem que outras pessoas devem ter de nós, e consumimos menos a coisa em si que sua idéia abstrata, aberta a todos os investimentos libidinais engenhosamente reunidos para nós pela propaganda. (Jameson, 12)

Jameson inicia o primeiro capítulo, “Reificação e utopia na cultura de massa”, com o tema da teoria da cultura de massa *versus* a chamada alta cultura, sugerindo que “seria preferível tratar de

programas de TV, do *Poderoso Chefão* (*The Godfather*) ou do *Tubarão* (*Jaws*), a falar de Wallace Stevens ou Henry James, pois os primeiros nitidamente fazem uso de uma linguagem cultural significativa para estratos da população bem mais amplos que o estrato socialmente representado pelos intelectuais” (Jameson, 9). O final do artigo também cita o filme *O Poderoso Chefão*:

As duas partes de *O Poderoso Chefão* – a segunda tão mais visivelmente política que a primeira – podem servir para dramatizar nossa segunda proposição básica no presente ensaio, notadamente a tese de que toda obra de arte contemporânea – seja da alta cultura e do modernismo, ou da cultura de massa e comercial – contém como impulso, subjacente, embora na forma inconsciente amiúde distorcida e recalçada, nosso imaginário mais profundo sobre a natureza da vida social, tanto no modo como a vivemos agora como naquele que sentimos em nosso íntimo - deveria ser. Em meio a uma sociedade privatizada e psicologizada, obcecada pelas mercadorias e bombardeada pelos *slogans* ideológicos dos grandes negócios, trata-se de reacender algum sentido do inerradicável impulso na direção da coletividade.... (Jameson, 34-35)

Jameson complementa seus comentários sobre o filme: “A força de atração de um artefato cultural de massa como *O Poderoso Chefão* pode ser assim medida por sua dupla capacidade de desempenhar uma urgente função ideológica, ao mesmo tempo em que provê o veículo para investir em seu desesperado imaginário utópico”

(Jameson, 33). No capítulo “A existência da Itália”, ao citar filmes de nostalgia, Jameson comenta que, apesar dos protagonistas desses filmes aparentemente transmitirem mensagens, na realidade executam o que os formalistas russos denominam de “motivação da técnica”, ou seja, “um modo de fazer da necessidade do enredo uma virtude e de contemplar a limitação formal com uma aparência de conteúdo” (Jameson, 229). O pesquisador continua sua explicação:

Desse modo, a disposição de ânimo de *O Poderoso Chefão* parece exprimir a escolha infeliz de Michel e sua indesejável obrigação familiar com a violência (e com a crueldade dos grandes negócios): porém, é planejada para nos colocar naquele estado de espírito “nostálgico” no qual somos mais receptivos à inspeção de fotos antigas e à contemplação esteticamente distante de modas e cenas do passado. (Jameson, 229-230)

A menção de Jameson ao filme é, sem dúvida, relevante para a discussão da imagem contemporânea no cinema. Assim como livros se tornaram filmes e produtos midiáticos (um ótimo exemplo é a série de filmes sobre Harry Potter e seus derivados), a obra de Francis Ford Coppola já inspirou produtos de consumo, como as camisetas de David o’Keefe da série “pop culture icons”. Uma delas é exatamente sobre *O Poderoso Chefão*:



Neste ponto faço uma referência à epígrafe deste texto:

As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira instância. Qualquer grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse que o passado pessoal põe cores particulares. (Bachelard, 50).

As imagens de alguns filmes constituem um marco importante na visualidade histórica do Cinema. Transformam-se em lenda, em ícones, são referências em estudos acadêmicos e proporcionam múltiplos enfoques, como o do artista plástico David o'Keefe, que faz sua leitura do filme e nos oferece sua estética.

As imagens de um dos filmes mais discutidos, *O Triunfo da Vontade* (1935), podem exemplificar parte da citação de Bachelard,

quando o mesmo comenta que “as grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história”.



<http://cinemahistoriaeducacao.wordpress.com/cinema-e-historia/idade-contemporanea/o-triunfo-da-vontade/>

Sem dúvida, o questionamento mais contundente feito às imagens de Leni Riefenstahl diz respeito ao seu envolvimento com o Führer e com o sistema nazista. Por outro lado, mesmo os documentários considerados mais “realistas” já tiveram seus propósitos relativizados, considerando suas montagens estudadas e construídas. No filme *Nanook of the North* (1922), por exemplo, já se sabe que algumas imagens foram “preparadas” para um maior impacto. Considerado um documento antropológico, o filme, no entanto, não escapa da montagem subjetiva. Analisando os dois lados da questão, temos que admitir que não há representação sem subjetividade. Tentando ir além do aspecto político das imagens,

ouso dizer que as de Riefenstahl não representam somente a glória do sistema político e nem somente a subjetividade da diretora: são imagens autônomas, que tem em sua estética seu próprio conteúdo. Eu completaria também a citação de Bachelard, comentando que as grandes imagens não têm só uma história e uma pré-história; elas têm também uma pós-história.

As imagens do documentário *O Triunfo da Vontade* poderiam ser classificadas como imagens-lembrança, conceito de Henri Bergson adaptado ao cinema por Gilles Deleuze. São imagens que estarão sempre lembrando o mundo de um período turbulento, mas nos trazendo sua estética onírica, que nos faz perceber que mesmo os fatos mais violentos podem ser lembrados com uma sensibilidade nostálgica:

O passado não se confunde com a existência mental das imagens-lembrança que o atualizam em nós. É no tempo que ele se conserva: é o elemento virtual em que penetramos para procurar a ‘lembrança pura’ que vai se atualizar em uma ‘imagem-lembrança’. E esta não teria sinal algum do passado, se não fosse no passado que tivéssemos ido procurar seu germe. (Deleuze, 1990, 121)

As imagens do cinema podem ter ou não um compromisso político, uma vocação pedagógica ou uma postura artística, dependendo do ponto de vista a partir do qual são analisadas. Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, em seu livro *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*, analisam três tipos de

imagens pertencentes às lógicas do que denominam de “hipercinema”: a imagem-excesso (que se subdivide em imagem-velocidade e imagem-profusão), a imagem multiplex e a imagem-distância. Para este estudo, o que nos interessa é a imagem-excesso e suas subdivisões. Ao discorrerem sobre a primeira, os autores comentam que

Não estamos mais na estética modernista da ruptura, mas na estética hipermoderna da saturação, tendo por objetivo a vertigem, a sideração do espectador. Arrastado pela produção das imagens, pela velocidade das sequências, pelo exagero dos sons, o neocinema aparece como um cinema hipertélico... A imagem-excesso aparece primeiramente como o efeito direto das novas tecnologias. ... a realização virtual, ponta extrema da invenção *high-tech*, é a concretização da imagem-excesso enquanto tal. (Lipovetsky e Serroy, 72-73)

Os pesquisadores mencionam filmes tais como *O Senhor dos Anéis*, *Matrix Reloaded* e *os Piratas do Caribe*. Em relação à imagem-velocidade, os autores acreditam que “a narrativa da *velocidade pela velocidade* está se tornando seu próprio fim”, já explícito em títulos como *Velocidade Máxima* e *Velozes e Furiosos*:

Na lógica comercial que é a do *blockbuster*, algumas formas se definem praticamente por essa busca permanente da aceleração: filmes de ação, de artes marciais, de ficção científica. Mas a velocidade também se torna uma estética de conjunto, que Hollywood exporta ao mundo inteiro, suscitando às

vezes filmes-clones, como os *Taxi 1, 2, 3, 4* ou *Yamasaki...* A imagem-velocidade funciona como uma vertigem, uma droga ao mesmo tempo hipnótica e exaltante. Agora, no cinema, rápido significa bom e belo. (Lipovetsky e Serroy, 73-78)

Quanto à sub-categoria imagem-profusão, Lipovetsky e Serroy comentam que o “nunca é bastante” da velocidade se reproduz no “nunca é demais” da profusão: “sempre mais cores, sempre mais sons e mais imagens: o cinema hipermoderno não cessa de aumentá-los, como o mostram, em sua oferta competitiva, os grandes espetáculos oferecidos pelo *blockbusters* hollywoodianos...” (78). Os autores citam, como exemplo do excesso, o exagerado, o hiperbólico, o múltiplo, o superabundante, o transbordante e mencionam que

no *Van Helsing* de Stephen Sommers, em 2004, o personagem não enfrenta mais um único adversário: como caçador de monstros, ele luta no mesmo filme contra Drácula, Frankenstein e o Lobisomen... as obras que exploram de forma privilegiada essa profusão parecem corresponder ao espírito de um época desregulada, pletórica, saturada. (Lipovetsky e Serroy, 79)

Enfocada por outro ângulo, a imagem híbrida contempla também uma profusão de outras imagens em sua constituição, mas a diferença é que esse conjunto de imagens remete a ícones passados, que estão sendo revisitados. No filme *Sonhos de um*

Sedutor, o protagonista quer ser Hmphrey Bogart, em *Casablanca*, e fala com o mesmo, que dá conselhos a respeito de como tratar as mulheres. Paródico e irônico, o diretor Woody Allen, protagonista do filme, representa o anti-herói recebendo instruções para ser herói. As imagens intertextuais são uma homenagem ao filme *Casablanca*, sendo que a cena final é uma revisita ao famoso final do filme onde contracenam Humphrey Bogart e Ingrid Bergman.



<http://cinema10.com.br/filme/sonhos-de-um-sedutor>

<http://cinemadenovo.blogspot.com.br/2013/02/indicacao-cinco-curiosidades-sobre.html>

Julia Kristeva, em sua teoria da intertextualidade, cita que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1979, p. 68). Seu conceito incorpora e expande as noções de dialogismo e polifonia de Mikhail Bakhtin, que sugere: “em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente” (Bakhtin, 2008, p. 308).

As imagens híbridas são imagens que aglutinam outras imagens de filmes anteriores e que são revisitadas, suscitando novas leituras. São parte do processo que denominei a “estética da hipervenção”, sendo “hiper” no sentido de virtual e “venção” como intervenção e invenção. O filme de Maurizio Nichetti *Ladrões de Sabonete* exemplifica perfeitamente essa estética da hipervenção ao parodiar e visitar *Ladrões de Bicicleta*, agora com os elementos pós-modernos de pastiche, incluindo uma modelo de um comercial a cores que vai ao filme em PB e perde sua cor, enquanto a protagonista do filme em PB surge no comercial cantando com alegria a ópera *Carmen*, uma alusão ao fascínio da sociedade de consumo. Após o comercial, a protagonista Maria, que sofre no filme em PB, volta gloriosa trazendo para seu pequeno apartamento um carrinho de mercadorias adquiridas em

sua fase colorida. Em *Ladrões de Sabonete*, há uma estrutura de encaixe:

o filme 1 mostra um estúdio de TV onde o filme 2 está sendo veiculado. Dentro deste espaço hiperreal da transmissão televisiva é que ocorre a cena do filme 2, que supostamente deveria ser PB. Aos moldes da estética neo-realista, e que após um blecaute no estúdio sofre a intervenção dos comerciais da TV, o diretor do filme 2 (que é o próprio Nichetti) entra no espaço da transmissão para corrigir o erro, e acaba sendo capturado pela trama. A estética da hipervenção, neste filme, se manifesta pela intervenção de uma mídia em outra. A publicidade e o cinema se hibridizam de tal forma que fica difícil saber qual é qual. (Araujo, 74)



http://www.quadernaltritempi.eu/rivista/numero23/02bussole/q23_b04_01.htm <http://www.cghv.it/n188/Ladri-di-saponette-di-Maurizio-Nichetti-per-la-prima-volta-in-DVD>
<http://www.nichetti.it/ladri.html>

Em *Ladrões de Sabonete*, as imagens híbridas da hipervenção ficam em evidência pelas estruturas intertextuais de montagem e encaixe. Se Aumont sugere que “o filme de ficção é duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção), e pelo modo como representa (imagens de objetos e autores)”, no referido filme há um terceiro nível de irrealidade, uma hiper-realidade que hibridiza imagens de mídias e textos diversos (Araujo, 77).

A pesquisadora Lucia Santaella comenta: “desde o advento da fotografia não cessam de surgir novos dispositivos para a produção da imagem: a cinematografia, a televisão, o vídeo, a holografia, as imagens numéricas produzidas computacionalmente, e, hoje, as imagens que venho chamando de voláteis” (173). Segundo a autora, o mundo da produção das imagens pode ser dividido em três grandes paradigmas: pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico. A fotografia, o cinema, a TV, o vídeo e a holografia pertencem ao paradigma fotográfico, ao passo que o terceiro paradigma designa “as imagens sintéticas ou infográficas, imagens numéricas que são inteiramente calculadas por algoritmos computacionais” (Santaella, 176). Apesar disso, há filmes contemporâneos intermediáticos, que integram outras mídias em suas estratégias de produção. O filme *Ben X: a fase final*, por exemplo, utiliza o processo de *Machinima* para produzir a narrativa do game *ArchLord*. De acordo com a Wikipédia, *Machinima* é um termo criado a partir das palavras “machine” (máquina), *animation*

(animação) e *cinema* e se refere tanto a uma coleção de técnicas de produção quanto à sua utilização em filmes.

Como uma técnica de produção, o termo diz respeito à [computação gráfica](#) produzida através de máquinas domésticas, em oposição à produção através das complexas máquinas programas 3D dos profissionais. Jogos em primeira pessoa costumam ser utilizados. Como gênero fílmico, o termo refere a filmes criados pelas técnicas descritas acima. Usualmente, machinimas são produzidos usando ferramentas e recursos disponíveis em um jogo. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Machinima>)

O protagonista do filme *Ben X: a fase final* é um herói do jogo *ArchLord*, que é um MMORPG: *massive multiplayer online role-playing game*, ou seja, um videogame jogado por milhares de pessoas *online* ao mesmo tempo, cada qual operando um personagem num mundo virtual.



<http://www.revistacinetica.com.br/benx.htm>

O filme tem como tema um personagem com a Síndrome de Asperger, e a representação segue a estrutura de game,

hibridizando a imagem, que passa da vida “real” do protagonista à vida do jogo, a qual ele toma por real.

Maíra Gregolin, em seu artigo “O jogo eletrônico vai ao cinema: o Machinima”, explica:

sua forma de produção - filme criado a partir de técnicas de jogos eletrônicos, animado a partir de um ambiente virtual 3D, numa convergência de produção cinematográfica, animação e desenvolvimento de jogo - constrói uma arquitetura singular: reformatação de percursos narrativos, labirinto de histórias, teia de ações que reconfiguram as redes e trajetos de personagens, cenários e eventos retirados de seu contexto primeiro (o jogo). Essa arquitetura peculiar advém da hibridização das características do game com as especificidades do gênero fílmico, que dão ao Machinima caráter interativo, pois permitem intervenções de vários autores que podem entrar na narrativa e modificá-la conforme sua criatividade. (www.cult.ufba.br/enecult2008/1460)

Sherry Turkle, em seu livro *Life on the Screen: identity in the age of Internet*, esclarece que o Machinima não foi inventado pelo ou para o cinema, mas tem sido explorado como ferramenta para filmes, sobretudo na geração de cenas de batalha e de multidões. Sua popularidade tem crescido tanto que adquiriu formato próprio, contando com festivais específicos, onde a criatividade e a invenção de inovações tecnológicas competem em premiações relevantes (Araujo, Imagibrida). Turkle acredita que a pessoa que está plugada em um MUD ou outro por ao menos 40 horas por

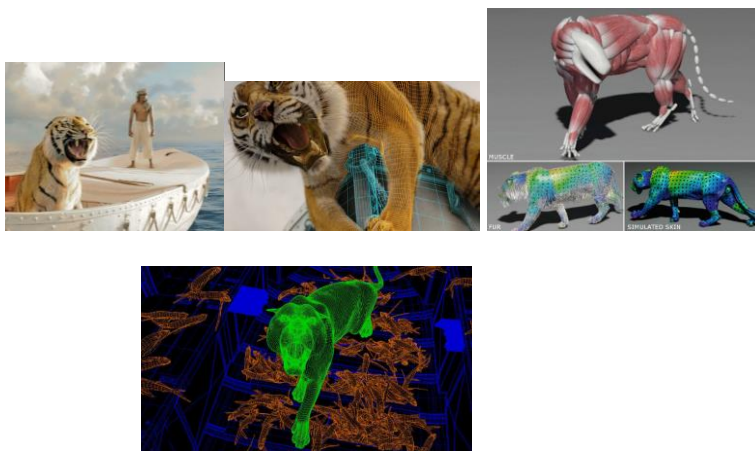
semana, não está apenas jogando e sim construindo sua vida, que é mais expandida no game do que em sua realidade física. Turkle acrescenta que “os MUDs indefinem a fronteira entre o eu do usuário e o jogo, entre o eu e o papel do jogador, entre o eu e a simulação. O jogador diz, você é o que pretende ser... você é o que você joga” (Turkle, 1995, 261-262).

Segundo Edmond Couchot, o Machinima reconfigurou a estrutura narrativa, inserindo o percurso pré-moldado de um game no desenvolvimento do filme e, por consequência, fazendo com que este acoplasse ambas, suas características e as especificidades do game (Couchot, 1997, 139-140).

As imagens híbridas do filme *Ben X: a fase final* corroboram para uma hibridação intermediática em várias instâncias: a concepção do filme, advinda de uma peça de teatro e de um livro, ambos baseados em caso real, são elementos que produzem um efeito de documentário que se intercala com a animação do jogo e cria imagens computadorizadas dialogando com os personagens do filme e especialmente com o protagonista, que também sofre metamorfoses, ora se realizando como herói, ora sofrendo o assédio de seus colegas de escola.

Outro exemplo de produto híbrido é o filme *Aventuras de PI (Life of Pi)*, que não poderia ter sido feito sem auxílio da tecnologia 3D. A verossimilhança é relevante para a narrativa do

filme. O tigre teve seus movimentos analisados em minúcia e foi estimulado a se mover dentro de um barco para a posterior reprodução fidedigna de seus movimentos através da construção em 3D. Lançado em novembro de 2012, o filme recebeu onze indicações ao Oscar e venceu nas categorias de “melhor filme, melhor diretor, melhor trilha sonora, melhor fotografia e melhores efeitos visuais”,



<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/video-essay-animal-menagerie-rhythm-hues>

A imagem digital pode produzir efeitos visuais com perfeição e até melhores do que o modelo original, mas nem sempre pode criar um conteúdo relevante; nesse caso, pode ser analisada por si mesma, como se fosse aparência e essência. O filme *A espuma dos dias* concentra na imagem seu melhor potencial. A arquitetura do filme é sua essência: enquanto o casal está feliz, nas nuvens

(literalmente, pois a imagem é de um balão contemporâneo que passeia pela cidade levando os protagonistas apaixonados), a casa é grande, com produtos eletrônicos elaborados. A partir do momento em que a protagonista descobre que está com uma doença incurável, a casa vai diminuindo, sofrendo junto, ficando asfixiada, e as **imagens-emoção** vão tomando conta da vida até a morte da protagonista. As flores vão murchando, os espaços ficam sombrios, sem sol, reproduzindo o sofrimento do casal. Neste caso, o conceito de metamorfose, de Julio Plaza e Monica Tavares, sobre a imagem contemporânea, pode ser aplicado:

A imagem, e sem dúvida a arte toda, não é mais o lugar da metáfora, mas da metamorfose, que leva a um comportamento ativo e interrogativo, móvel e moldável, interativo, de natureza que convida ao jogo, à manipulação, à transformação, ao ensaio e à mudança, à experimentação e à invenção de outras regras estéticas. (Plaza, 199)

Da Caverna de Platão ao século 21, as imagens passaram por modificações que as transformaram constantemente, seja no teatro, na fotografia, no cinema, na televisão ou em celulares e computadores, seja com funcionalidades políticas, didáticas ou artísticas, por vezes mais verossímeis, outras vezes mais centradas em suas próprias estéticas, mas sempre com suas potencialidades moldáveis.

Referências Bibliográficas

ARAUJO, Denize C. *Imagens Revisitadas: ensaios sobre a estética da hipervenção*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

---. *Org. Imagem (IR) Realidade: comunicação e cibermídia*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

--- e BARBOSA, Marialva Orgs. *Imagíbrida: comunicação, imagem e hibridação*, Porto Alegre: editoraplus.org. <http://acervo-digital.espm.br/e-books/249781.pdf>

AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papyrus, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

----. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: ---. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, 91-107.

COUCHOT, Edmond. “Entre lo real y lo virtual: uma arte de la hibridación”. In: Giannetti, C. (org.). *Arte em la era electrónica*.

Perspectivas de uma nueva estética. Barcelona: ACC L' Anglot/Goethe Institut, 1997.

DEBORD, GUY. A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. A Lógica do Sentido. São Paulo: Perspectiva. 1974

----. Cinema II: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

----. Cinema. L'Image-mouvement. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

DERRIDA, Jacques. A farmácia de Platão. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

---. A voz e o fenômeno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994

JAMESON, Fredric. As marcas do visível. Rio de Janeiro: edições Graal. 1995.

KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. São Paulo: Perspectiva, 1979.

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. A Tela Global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & Pós-cinemas. São Paulo: Papyrus, 1997.

MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 18 n°. 51
www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v18n51/15987.pdf

METZ, Christian. A significação do filme. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PLAZA, Julio e TAVARES, Monica. Processos Criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais. SP: Hucitec, 1998.

SANTAELLA, Lucia e WINFRIED, Nöth. Imagem. Cognição, semiótica, mídia. São Paulo, Iluminuras, 1998.

SARAMAGO, José. A Caverna. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

“Saramago sai da caverna”. Entrevista com Cassiano Elek Machado sobre livro A Caverna. 11/11/2000.

<http://biblioteca.folha.com.br/1/04/2000111101.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=XvKzrsAk168>

SHOHAT, Ella. e STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica. Trad. De Marcus Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SONTAG, Susan. Ensaios sobre fotografia (On Photography). Lisboa, Publicações Dom Quixote. Coleção Arte e Sociedade n. 5, 1986.

TURKLE, Sherry. Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet. New York: Simon & Schuster, 1995.

WATCHTEL, Edward. *The first picture show: cinematic aspects of cave art*. Leonardo, n. 2, San Francisco n. 2, 1993, v.26.

Filmografia

A alma do negócio. Brasil. 1996. José Roberto Torero.

Amor por contrato. The Joneses. USA. 2009. Derrick Borte

Ben X – A Fase Final. 2007. Bélgica. Nic Balthazar

Janela da alma. Brasil. 2002. João Jardim e Walter Carvalho

Ladrões de sabonete. Itália. 1989. Maurizio Nichetti

Life of Pi. USA. 2012. Ang Lee

Matrix. USA. 1999. Andy e Larry Wachowski

Nanook of the North. USA. 1922. Robert Flaherty

O Poderoso Chefão. USA. 1972. Francis Ford Coppola

O Show de Truman. USA. 1998. Peter Weir

O Triunfo da Vontade. Alemanha. 1935. Leni Riefenstahl

The Cave. USA. 2007. Michael Ramsay e John Grigsby

CAPÍTULO 2

Point-Counterpoint: history, dictatorship and memory

Remembrance of things past is not necessarily the remembrance of things as they were.

Marcel Proust

Dictatorships have been reviewed and revisited by many films that try to evoke facts or feelings in order to offer diverse ways to grasp and comprehend what those periods represent to countries affected by them. Although most people believe that dictatorship only brought out the worst possible sufferings, some others believe that they offered good moments to their countries. In Chile, for instance, the National Plebiscite 1988 almost had Augusto Pinochet's victory, after 15 years of dictatorship, as it was shown in the film *No*. Almost half of the population wanted the dictator to remain in power, while 56% voted "no". Although there is an estimate of 40.000 people who were tortured, exiled and killed during Pinochet's dictatorship, two films display his image as a hero. *I love Pinochet* (Marcela Said 2001), a documentary, depicted him as the hero who liberated Chile from Marxism, bringing economic prosperity to the country. The documentary *Pinochet* (Ignacio Zegers, 2012) is pro-Pinochet, arguing that the general was a force for good social change.

Even in Portugal, which held the longest dictatorship in West Europe, some people were attracted by António de Oliveira Salazar's charming manners and his way to persuade citizens about his intentions. The film *Letters to a dictator* (Ines de Medeiros, 2006), for instance, displays a series of interviews with women that wrote letters praising Salazar's actions. The director, knowing about the existence of the letters written in 1958, decided to find some of the authors of the letters in order to invite them to participate in her film and to express their opinions. The documentary is permeated by feelings and memories that can revive those times that were of anguish to some and of joy to some others, including the ladies invited to share their recollections with the director.



Working as a counterpoint, the documentary *48* (Susana de Sousa Dias, 2010) chooses a completely different way, showing pictures of tortured citizens accompanied by their voices over describing details of the tortures suffered by each one of them.

Strong and dense, the film intends to document the 48 years of dictatorship. The photographs displayed and the descriptions, that are not shown but can be imagined, work as arguments to reveal the sufferings that were ignored by the ladies interviewed in *Letters to a dictator*. The aesthetics of the film can really be called as “aesth(ethics)”, in which ethics is encapsulated by a form of aesthetics that dictates the rules of the documentary.



The choice of the two documentaries to work as point-counterpoint was not accidental. The selection has the purpose of showing the two sides of the issue, in order to avoid Manichean views and simplistic conclusions about the same event, praised by some and despised by others. The main objective of this study is to analyze comparatively the two films, having also the purpose of questioning how interviews and testimonials shape our understanding and knowledge of History and past events.

In order to avoid unbalanced judgments, the basis for the methodological approach is the dialectical concept of thesis-

antithesis-synthesis developed by Hans-Georg Gadamer. His fusion of elements, instead of privileging one or the other side results in a synthesis that tries to balance arguments allowing voices to manifest themselves in equality of ways:

In fact the horizon of the present is being continually formed, in that we have continually to test all our prejudices. An important part of this testing is the encounter with the past and the understanding of the tradition from which we come.... Understanding, rather, is always the fusion of these horizons which we imagine to exist by themselves. (Gadamer, p. 273)

Since both films under analysis here are documentaries, the theoretical frame needs undoubtedly to be taken from concepts that study the documentary genre. Chris Metz and Bill Nichols, also working as point-counterpoint, give some highlights about the issue.

All discourses, including documentary film, seek to externalize evidence – to place it referentially outside the domain of the discourse itself which then gestures to its location there, beyond and before interpretation. Reference to this external location then names and renders visible what awaited nomination. Evidence refers back to a fact, object, or situation – something two or more people agree upon, something verifiable and concrete – but facts and events only acquire the distinctive status of evidence within a discursive or interpretive frame. (Nichols, p. 29)

Nichols generalizes when he states “**all** discourses, including the documentary film” and mentions external reference, a fact, a situation, “something verifiable and concrete” – that is why he is saying that every film “documents” something. If taken from this point of view, every film is a documentary, or, to explain better, every film documents an idea of a plot, a narration of a story, or a fictionalized account of a fact.

On the other hand, Metz also generalizes when he states that “every film is a fiction film”. What he wants to say is that the passage from the “real” fact to the narration of it through film is fictionalized. It is important to note the context in which his statement is inserted not to fall into false interpretation:

At the theater, Sarah Bernhardt may tell me she is Phèdre or, if the play were from another period and rejected the figurative regime, she might say, as in a type of modern theater, that she is Sarah Bernhardt. But at any rate, I should see Sarah Bernhardt. At the cinema, she could make the same two kinds of speeches too, but it would be her shadow that would be offering them to me (or she would be offering them in her own absence). Every film is a fiction film. (Metz, p. 731)

Although the positions from both authors are too generalized, each one makes a statement that resembles the popular saying “for him, the cup is half empty, for me it is half full”. While Nichols is looking at the scene from the inside to the outside, Metz is doing the opposite. Both, however, are talking about film conventions

and how a filmic situation is representing its corresponding image as a fact in “real” world (in Nichols’ concept) and the way a fact is converted itself into a fictional speech (in Metz’ approach).

Another relevant issue in the analysis of the two chosen films refers to the relationship between history and memory. Considering that dictatorships are past history, how they are going to be remembered is a crucial debate that has to be taken many factors into consideration, such as subjectivity and emotional responses.

Beatriz Sarlo, after Marianne Hirsch and James Young, discusses the concept of post-memory, related to the memories that go from one generation to another and are not fruit of what was lived but are the result of what was told and suffered by other members of families or friends. This case of post-memory is connected to the past by mediation and not by experience.

The prefix “post” indicates what comes after memory from the ones that lived the facts and that, establishing with memory this relation of posterity, also have conflicts and contradictions that are characteristics of the intellectual analysis of a discourse about the past and of its effects about sensitivity. (Sarlo, p. 92)

Sarlo also believes that every reconstitution of the past is done in the place of a fact and it is vicarious and hypermediated, as mentioned by Bergson and Deleuze in relation to mnemonics (Sarlo, p. 93).

According to Jacques Le Goff, “what survives is not everything that existed in the past, but a choice made by the forces that operate in the time development of the world and humanity” presented in two main formats: the monuments and the documents (Le Goff , p. 535). For him, the monuments are the past inheritance and the documents are the choices of the historians. Although the concept of memory is crucial, once it is adapted it has to be dealt in two ways: the historical memory and the social memory.

Both films require analyses based on memory, subjectivity, testimonials, silences and historical context in order to verify how they were constructed and which strategies were chosen to create impact and build credibility. Moreover, the two documentaries serve the relevant purpose of revisit a period of time that cannot be forgotten and has to be object of research.

DEVELOPMENT

Dictatorships have been represented in films in a variety of ways. I selected two films whose directors have chosen strategies that portray events and factuality in opposite directions. Although both are documentaries, the film *Letters to a dictator* reveals a subjectivity and an emotional appeal that are not present in the film 48. On the other hand, the 48 creates more impact for its photographs and torture descriptions. The disparity of approaches is also present in an important element: while in the first film the

protagonists did not even know of the existence of a dictatorship when they wrote the letters praising Salazar, the second film is a portrait of sufferings, almost personifying the actual pains and the subsequent agonies of people politically engaged and aware of the situation that was leading the country into a bleak period.

The two titles are significant: the first one implying that the letters were directed to a dictator, even without their authors' knowledge of it; the second title alluding to the 48 years of oppression during the authoritarian regime. If the films are so different, should they both be documentaries? To answer this question, a definition of documentary should be provided. My argument here is that both are based on facts. I prefer the word "factuality" rather than "reality" because of the many connotations associated with the word "reality". The first film is based on the letters that were written and that can be taken as "documents"; the second film deals with archive photographs from people who were tortured and that can be analyzed as "documents" too, due to their visibility and credibility.

Although fictional films as well as documentaries always "document" something, according to Nichols, they are fictional if we think of the assumption defended by Metz that any fact or story that is transported to another media is fictionalized. In order to come to a better consensus, it may be necessary to argue that the films under analysis here can be taken as documentaries not

only because the directors registered them as such, but also because both deal with facts that are documented and both develop strategies that can reveal these facts with filmic elements. Testimonials and descriptions are accepted as strategies to reconstruct facts as well as photographs and interviews. Both films fulfill a relevant task: revisiting dictatorships in order to produce reflective thoughts about them and avoiding forgetfulness.

It is utopian to think that dictatorships nowadays can be reconstructed as they occurred in the past. Therefore, theories of memory and history have to be taken in a balanced way, not pending too much for opinions that dismiss any testimonials, but not accepting any as the entire truth either. Beatriz Sarlo mentions that recovering the past is always dealing with conflict, considering two sides, history and memory (Sarlo, p. 9). She questions the limit between personal remembrance and truths, reality and legend. She also suggests that the idea of believing the existence of “the truth” is questionable. According to Sarlo, the strategy of reconstructing the past from interviews and remembrances is not a category related to memory but to history. Therefore, she believes that what differentiates second generation of survivors from historians is not the historical or memorial aspect but the subjective and personal involvement that avoids objective conclusions (Sarlo, p. 95).

I agree with Sarlo about subjectivity. Actually, I believe that all documentaries, no matter how hard they work to be

objective, are permeated by the choices made by the director. I do not deny that some are more objective, such as the film *48* here under analysis, but it is utopian or too idealistic to believe that any film can be totally devoid of subjective personal choices. Even the choice of the approach is already subjective. However, I do not imply that they cannot represent facts or approach issues in a more straightforward way. What matters for this study, however, is not the political approach or even the historical context, but the possibilities of revisiting dictatorship from a balanced point of view attempting to come to a synthesis that allows us to see the two sides, to hear the many voices and to analyze possibilities of recovering facts from the past with a present perspective.

I also agree with Le Goff when he mentions that all documents are “ a montage, conscious or unconscious, of history, of an era, of a society that produce them, but also as the successive eras during which they continued to live, maybe forgotten, being manipulated, even by silence” (Le Goff, p. 547). Considering that every film, fictional, documentary, experimental or hybrid, is a montage of ideas, the two films analyzed here consciously reconstruct History: the first one with archive scenes and interviews that have to be highly considered; the second one with a photo-montage using actual photographs from the PIDE archive that strongly call for a recollection of facts and for a revisit to the longest dictatorship in West Europe.

According to Astrid Erll, in her chapter “Literature, Film and Mediality of Cultural Memory”,

Fictions, both novelistic and filmic, possess the potential to generate and mold images of the past which will be retained by whole generations. Historical accuracy is not one of the concerns of such “memory-making” novels and movies; instead, they cater to the public with what is variously termed “authenticity” or “truthfulness”. They create images of the past which resonate with cultural memory. (Erll, p. 389)

Two of her concerns can be applied to the analysis in this study: the “memory-making” movies and the discussion about “authenticity” and “truthfulness”. Both documentaries are undoubtedly “memory-making” movies, one by the interviews with ladies who wrote the letters to a dictator and the archive images of the multitude applauding Salazar, and the other by the photos of people who were tortured and the descriptions of the tortures. The most relevant feature of all these fictional films and documentaries is the revisit to dictatorships, even if facts were not so accurate or dates did not match perfectly.

In Medeiros’ film, the main complaint was that the historical context was not so evident. As Erll mentions, accuracy is not the purpose of some of these films. Besides, History is not completely devoid of “constructions”. Facts can be seen from different angles and analyzed in diverse ways. One of the

strategies of the director is to allow the ladies to tell their reminiscences without pressure from her. As Bakhtin would say, the film is certainly “polyphonic and dialogic”, displaying the many voices with no control from the director. On the other hand, it is implicit that the ladies were not aware of the country’s situation. The letters, written in 1958, were written when the campaign of General Humberto Salgado was taken place and the ladies were asked to offer their commitment to Salazar. Believing that he was the best choice, the letters of support praised his dedication to Portuguese people. His opponent was seen as a new Hitler or Mussolini and was feared by many citizens, being later assassinated by the PIDE

http://pt.wikipedia.org/wiki/Cartas_a_uma_Ditadura).

Having won the first prize of the DocLisboa 2006, the Silver FIPA of Biarritz 2007, and the Femina Prize in RioFestival 2008, the film *Letters to a dictator* reveals a side not so common on the discussions about Salazar dictatorship: the role of the women, from different social classes, in relation to the political scenario of the country. Giving voice to all these women, the director invites people to revisit the turbulent years and to allow feelings and emotions to speak out their opinions without apologies or regrets, having in mind, however, that the 48 years were not made only with joy, but also with much suffering.

At this point, the film *48* cries out for serious considerations. Its aesthetical elements, coordinating powerful visual imagery with persuasive statements, reassure its validity as a representative of the agonies inflicted in many citizens who were politically engaged and understood the situation of their country. The documentary, which won the Grand Prix –Cinéma du Réel 2011, the Opus Bonum Award- Jilhava IDFF 2011, the Fipresci Award – Dok Leipzig 2010, among other awards, and was considered the film of the decade, reveals archive photographs of political prisoners from 1926 to 1974, and pays a tribute to all fascism victims.

In an interview, the director, Dusana de Sousa Dias, unveils the strategies used in her documentary. She created almost invisible movements of the camera on the fixed image in order to coordinate visual and audio (voice over), and built the space through sound, with a narrative line that has beginning, middle and end. Since the spectator is allowed time to study the photographs, all of them from the PIDE archive, the silences play an important role: they allow spectators to see through the images, to imagine the sufferings, to apprehend what the photographs reveal and what is hidden but implicit. The last testimonial is from a person in Mozambique that asks for death, after having lost his wife and mother. It is, according to the director, the most painful testimonial, and she believed that nobody could take more than that, so she ended the film (<http://www.esquerda.net/artigo/48-imagens-que-gritam-entrevista-com-susana-de-sousa-dias>)

Dias also defined the film as one of the most difficult ones she has finished:

48 not only seeks to operate in that zone between what the photograph does and does not reveal but also between analogy and otherness, that expressed and that lived, between image and memory. Indeed, these photographs are also time: the time contained within that fraction of a second in which prisoners confront their detainers; the time that enables us to enter into the claustrophobic universe of political prisons and be there at the instant the past interweaves with the now; a multiple time that hollows out notions as to the past, present and future. (<http://www.torinofilmfest.it/media/0a53a46dc80732fc63536282d0e70939125424.pdf>)

At this point, both films under analysis here can follow different paths regarding types of memory. While *Letters to a dictator* evokes a collective cultural memory, *48* works with each prisoner, and provokes individual responses. The ladies interviewed in Medeiros' documentary were part of a situation that united them, even if each of them had her own reasons to write the letters. They lived in a certain kind of alienation, or perhaps attached to an image that fulfilled their expectations in relation to a leader of the country. The prisoners, on the other hand, had their own sufferings and were reacting in different ways during the interviews with the director, who gave them time for them to think about what they felt compelled to tell and how they were able to expose their resentments built inside themselves for a long time.

Erll, in the handbook *Cultural Memory Studies*, explains the effects films have on both levels of cultural memory: the individual and the collective:

On a collective level, fictional texts and movies can become powerful media, whose versions of the past circulate in large parts of society, and even internationally. These media of cultural memory, however, are rarely uncontroversial. Their memory-making effect lies not in the unity, coherence, and ideological unambiguousness of the images they convey, but instead in the fact that they serve as cues for the discussion of those images, thus centering a memory culture on certain medial representations and sets of questions connected with them. On the individual level, media representations provide those schemata and scripts which allow us to create in our minds certain images of the past and which may even shape our own experience and autobiographical memories. (Erll, pp. 306-7)

What the author suggests can be applied to the spectatorship. On a collective level, the two films complement each other, as the process of thesis-antithesis. What is implicit in the first film is explicit in the second. The controversial points in the first are clarified in the second. What becomes evident is the co-existence of the many voices that recollect past events. Together, the two films work as point-counterpoint, suggesting an integrated version, linking both sides, both of them relevant and worth considering. While interviews are emotionally appealing and subjectively built,

audiovisual testimonials are strong and persuasive statements that cannot be dismissed.

Building upon the hermeneutic insights of Heidegger, Gadamer, in his seminal work *Truth and Method*, reveals a new formulation of the dialectic method: thesis-antithesis-fusion of horizons. He mentions a “fore-understanding” aspect, which is produced by social-historical consciousness, relating cultural context and social activities, such as family life and work. He also describes “horizon” as the outer limits of one’s understanding, but states that this is not static and is open to change, so that the aim of a dialectical inquiry is the enlargement of horizon, admitting the existence of other alternative possibilities of thinking (Gadamer, p. 272). The encounter of a film about the past can enlarge one’s horizon and allows the reconsideration of previous ideas to come to a fusion of horizon that can rebuild previous concepts. For Gadamer, the thesis is the present familiar horizon of understanding, while the antithesis is the alien horizon of understanding. The basis of the concept of knowledge is to accept the priority of the question over the answer. “Knowledge always means, precisely, looking at opposites. Its superiority over preconceived opinion consists in the fact that it is able to conceive of possibilities as possibilities” (Gadamer, p. 328).

In the case of the two documentaries, the dichotomy thesis-antithesis can result in a fusion of horizons, as Gadamer suggests.

History permeates both of them, implicit in the first, explicit in the second, but taking into consideration the interviews and testimonials it is possible to visualize the possibilities of a co-existence of the commitments took by the two sides: the women's letters and the descriptions of tortures can lead to a better understanding of a political era whose existence marked forever two or three generations.

CONCLUSION

I would like to conclude this study by including some quotes that express the concepts that were adopted to analyze the two documentaries about dictatorship in Portugal. The epigraph already insinuates the difficulty of dealing with memory, let alone the ambitious aim of discussing History, Dictatorship and Memory, three issues that even separately present connotations that are impossible to be simplified and that require a deep understanding of the co-existence of many facts and many interpretations. Moreover, representation of these facts through documentaries demands another struggle and analyzing these films is another task that requires a degree of understanding the many voices, of the directors, of the prisoners, of the interviewed ladies and of the theoretical concepts here chosen to be some bases for discussion.

Nichols is right, from his angle of vision, in saying that every film "documents" something; Metz is also right when he

states that every representation is fiction. Gadamer makes a relevant point when he suggests his thesis-antithesis-fusion of horizons methodology. Le Goff's proposal that every document is a montage is well argued and Sarlo is also convincing when she suspects of 1st person testimonials. Nevertheless, History can be interpreted in many ways, Dictatorship should be revisited and never forgotten and Memory allows many concepts, depending on sociological, historical or psychoanalytical approaches.

“You don't remember what happened. What you remember becomes what happened”

John Green, *An abundance of Katherines*

“There are some things one remembers even though they may never have happened”

Harold Pinter, *Old Times*

“Scars have the strange power to remind us that our past is real.”

Cormac McCarthy, *All the Pretty Horses*

“Forbidden to remember, terrified to forget; it was a hard line to walk”

Stephenie Meyer, *New Moon*

The first and second quotations may be applied to the ladies' reminiscences in the documentary *Letters to a dictator*, when they try to remember the reasons for the letters and the kind of life they used to lead at that time. Their old age in the present days, their acceptance and their lack of political knowledge at that

past time may have led them to accept some ideas, either from their parents or their husbands, in the past, and to repeat them for their interviews, which does not invalidate the documentary at all. Quite the contrary, voices are not supposed to be equal, the more dissonant the better discussion they can provoke.

The third and fourth quotations refer to the second documentary, 48, that portrays the sufferings of the prisoners that many times had to be silent, but were afraid to forget, and many other times had to cry out their sufferings to be heard, their scars to be seen. Through the documentary, their voices and faces will document the pains inflicted by dictatorship.

I will finish with the following quote that summarizes the discussion about History and Memory. “We’re constantly changing facts, rewriting History to make things easier, to make them fit in with our preferred version of events. We do it automatically. We invent memories.”

S. J. Watson *Before I go to sleep*

Bibliographical References

Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*, 2nd. ed. NY: The Continuum Publishing Company, 1999.

Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard UP, 1997.

Metz, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. London and Basingstoke: Macmillan, 1982; and Bloomington: Indiana University Press, 1982.

Nichols, Bill. "The Question of Evidence, the Power of Rhetoric and Documentary Film" In *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*. Eds. Thomas Austin and Wilma de Jong. McGraw-Hill: Open University Press, 2008.

Sarlo, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. SP: Companhia das Letras, BH: Editora da UFMG, 2007.

Young, James. *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale UP, 2000.

Filmography

***Cartas a uma ditadura (Letters to a dictator)*. Inês de Medeiros, Portugal, 2006, 60'.**

48. Susana de Sousa Dias, Portugal, 2010, 92'.

CAPÍTULO 3

After The Crisis: dictatorships revisited

History is where pain and death occur but it is in representation that the facts and events gain meaning

Bill Nichols

Introduction

The main and more general objective of this chapter is to analyze, in films, how strong the representation of the dictatorships in the ABC (Argentina, Brazil and Chile) countries is, in order to maintain their memory alive. Military dictatorships in Argentina (1976-1983), Brazil (1964-1985) and Chile (1973-1990) occurred within similar frames of time, with major or minor intensity of violence. The secondary objective, related to the main one, is to verify whether documentaries are more effective than fictional films in the issue of memory continuity. Although this study is about the post-crisis films that revisit dictatorships in Argentina, Brazil and Chile, my concern is with memory and history and not with the political connotations of the past times. I am adapting the concept of “creative destruction”, credited to be one of Joseph Schumpeter’s idea of how capitalism works and adopted by the IAMCR 2013. I believe the concept of “creative destruction” can be used in the process of analyzing the outcome of dictatorial

periods through films. After all the destruction dictatorships have brought to countries under this regime, a period of consciousness came to ground, forcing citizens of all countries think about what governments can do and what they are not allowed to do. In terms of freedom and civil rights, dictatorships violate rules and inflict painful tortures and harassment to many citizens, which stands for the part of the concept related to “destruction”. What I refer to “creative” is the post-crisis period, which means right now. Nowadays, after 30 years, consciousness and awareness can be activated by the revival in film representation, allowing memory to re-enact the past and to subscribe it to the country historical life.

Even after almost approximately three decades, the three countries are continuously producing many films on the subject, retrieving and reviewing history and feeding memory with approaches that differ, building a frame of references that invite discussions either about representation or about the role of films in the historical preservation of factuality. I have selected two recent films of each country, a fictional feature (drama) and a documentary film. From Argentina: *Clandestine Childhood* (drama, Benjamin Ávila, 2011) and *Real Truths* (biographical documentary, Nicolás Gil Lavedra, 2011); from Brazil: *Heads or Tails* (drama, Ugo Giorgetti, 2012) and *Marighella* (documentary, Isa Grinspum Ferraz, 2012); from Chile: *No* (drama, Pablo Larraín, 2012) and *Pinochet* (documentary, Ignacio Zegers B, 2012). I

chose one fictional and one documentary from each country, all of them very recent films, in order to verify memory in the present time.

My main interest is to consider the complex debate between remembering as a subjective experience, which is the case of the testimonials in the documentary films analyzed, and remembering as a cultural practice, as part of a collective memory and retrospective knowledge. My hypothesis is that documentaries are more persuasive than fictional works, considering the level of credibility they endorse. The theoretical frame for analysis includes concepts of Maurice Halbwachs, Jan Assmann and Andreas Huyssen, about the issue of memory, such as concepts of collective, autobiographical, historical, and cultural memory, and also concepts of Bill Nichols, Fernão Ramos and Paula Rabinowitz about the role of documentary types of films, either based on real facts or constructed with testimonials, in the perpetuation of memory.

My main frame of reference is Andreas Huyssen's idea that

the obsessive pursuit of memory may be an indication that our thinking and living temporality are undergoing a significant shift, as modernity brought about a real compression of time and space yet also expanded horizons of time and space beyond the local... we think of the past as memory without borders rather than national history within borders; today memory is understood as a mode of

re-presentation and as belonging to the present.
(Hussein, 2003, p. 4).

“Cultural Memory” is a concept introduced by Jan Assmann (2011, espec. 22). Assmann defines cultural memory as the "outer dimension of human memory" (2011, p. 19), embracing two different concepts: "memory culture" (*Erinnerungskultur*) and "reference to the past" (*Vergangenheitsbezug*). Memory culture is the way a society ensures cultural continuity by preserving its collective knowledge from one generation to the next, rendering it possible for later generations to *reconstruct* their cultural identity. References to the past, on the other hand, reassure the members of a society of their collective identity and supply them with an awareness of their unity and singularity in time and space—historical consciousness—by *creating a shared past* (Assmann 2011, 30-34).

In “Collective Memory and cultural identity”, Jan Assmann states that “the specific character that a person derives from belonging to a distinct society and culture is not seen to maintain itself for generations as a result of a phylogenetic evolution, but rather as a result of socialization and customs” (p. 25). In the book “On Collective Memory”, Maurice Halbwachs states that “everyone has a capacity for memory that is unlike that of anyone else, given the variety of temperaments and life circumstances. But individual memory is nevertheless a part or an aspect of group

memory since each impression and each fact...is connected with the thoughts that come to us from the social milieu” (Halbwachs, 1992, p. 53).

The film *Clandestine Childhood* (Argentina, Benjamin Ávila, 2011) is an autobiographical account of the events, focusing on a 12 year old boy who goes to Cuba with his family in exile and later returns to Argentina. It is a good example of how memory is reconstructed after more than 30 years and how subjectivity works. The film *Real Truths – Estela’s Life* (Argentina, Nicolas Gil Lavedra, 2011) is a documentary about the story of Estela de Carloto, the president of the Grandmothers of Plaza de Mayo Association since the disappearance of her daughter until today. The film is about the transformation over her life and her struggle for the right to identify children for over 30 years. The Grandmothers of the Plaza de Mayo was founded in 1977 to locate children kidnapped under the military dictatorship and return them to their biological families. The work of the Grandmothers has led to the location of over 10% of the estimated 500 children kidnapped or born in detention during the military era.

From Brazil, the film *Heads or Tails* (drama, Ugo Giorgetti, 2012) narrates the everyday life of a theater director during the winter of 1971, who, in the middle of a military dictatorship period, among common problems and ordinary decisions, comes across a fundamental issue: to get involved or not

in political resistance. The film is contrary to tortures and listed protesters, which are issues that have been exhausted in other productions. Its objective is exactly to explore the simple participation against dictatorship, made of small gestures and anonymous people, by discussing its implications in common life.

Marighella (documentary, Isa Grinspum Ferraz, Brazil 2012) is a film about the life of Carlos Mariguella, who was the most important leader against dictatorship and was shot to death in 1969. His life is reconstructed through testimonials and interviews in the film, which is an example of how memory of important events has to be revived and never forgotten.

The film *Pinochet* (documentary, Ignacio Zegers B, Chile 2012) is a documentary about positive actions during the dictatorial regime. It was violently criticized by the opponents of the regime, but I chose it because we need to analyze many sides of an event and it is a reassurance to the thought that no regime is completely bad nor completely good, and how subjectivity can be present even in documentaries which should supposedly reveal facts.

Finally *No* (drama, Pablo Larraín, Chile 2012), considered the best film about dictatorship in Chile, is about the media coverage of the 1988 Plebiscite in which people could vote “Si” or “No” and “No” won by 56% of votes. The film, in

U-Matic (to reconstruct the atmosphere of the eighties), was nominated for the Oscar 2012 and is another example of how films reenact episodes and make us rethink about historical moments.

DEVELOPMENT

Memory and History seem to be two concepts that complement one another. However, while History has normally been interpreted as having more chronological development and linear time, memory can be fragmented and concentrated in certain facts that are more relevant to each one. Considering that the *corpus* of this research is composed of recent films, the interest here is to analyze what kind of concept of memory is enacted in the texts and how intense the representation is to interpret the past in our days. Andreas Huyssen states that “today memory is understood as a mode of re-presentation and as belonging to the present”(Huyssen, 2003, p.4). This is exactly the concept I work with in this study. I believe that films are, as Huyssen comments, “re-presenting” factuality, and not representing it. They present it according to what people believe and understand nowadays and not as people behaved at that time. Huyssen also states that “we think of the past as memory without borders rather than national history within borders” (Huyssen, 2003, p. 4).

Although the Brazilian film *Today* (Tata Amaral 2012) is not part of the selected films for this chapter, it is a relevant example of the feeling about dictatorship that is expressed by many Brazilians. The film is about a woman who finally receives some money to compensate for the disappearance of her husband and then decides to consider him dead and live the present. When his shadow appears to her and asks when she thought he was dead, she answers: “today”. Therefore, the title of the film is significant of the attitude Brazilians have about dictatorship. The film, however, shows that before deciding it, the protagonist struggles with the past for a long time. The past, actually, seems to haunt her, not allowing her to go on with her life, always waiting for her husband’s return.

Contrary to Brazilian feelings of leaving the past aside, Argentines want to recall the past forever, trying desperately to repair the damages inflicted on people during dictatorship (1976-1983). Several organizations and movements are involved in making justice. One of them, the Grandmothers of Plaza de Mayo, is an association founded in 1977 to locate kidnapped children and return them to their biological families. The film *Real Truths* reveals the story of Estela’s life. It is a documentary about Estela Carloto, the President of the Grandmothers of the Plaza de Mayo Association who works for

the movement since the disappearance of her daughter. In Argentina, dictatorship is believed to be more violent than in Brazil and that may be one of the causes people do not want to forget what military dictators did to the country. Another example of the tortures of the system is the film *Official Story* (Luiz Puenzo, 1985), which tells the story of a teacher who adopts a little girl without knowing that the girl's parents had been tortured and that her husband is part of the system and knew it without telling her.

In Chile, dictatorship left its marks as well. There are many films that have it as a theme, such as *The Tiger Leapt and Killed but He Will Die* by Santiago Álvarez (1973), *Dialogues of Exiles* by Raúl Ruiz (1974), *The Battle of Chile* by Patricio Guzmán (1975), *Chile: When Will It End?* by David Bradbury (1985), *Images of a Dictatorship* by Patricio Henríquez (1999), *I love Pinochet* by Marcela Said (2001), *The City of Photographers* by Sebastián Moreno (2006) among others. The films selected to be part of this study, however, are recent and express the ambivalence of the country. While *Pinochet* (2012) praises the dictator, *No* shows the result of the Plebiscite that marked the end of the Pinochet era through popular vote.

All the films chosen can reflect the adaptation of Schumpeter's "creative destruction" in the sense that all of them, in

a constructive way, rebuild the destruction caused by dictatorship and finally something positive results from the obscure era: not only the debate about historical factuality and the awareness of the mistakes of the past, but also the consciousness that only objectivity can produce. Now, about 30 years later, it is possible to see clearly and more objectively what happened in the ABC countries under analysis in this paper. The selection tries to produce a balance between radical positions and is intended to provoke a debate more than to solve the issues raised by dictatorships. If Schumpeter was right when he stated that systems can never be stationary, they are always in motion, dictatorships can be understood as a replacement of one kind of government to another, not necessarily better than the old one. The relevant issue for this paper, however, is not a value judgment or a solution, but a possibility of reasoning about what authoritarian governments can do and about the implicit subjectivity films display, even documentaries that are supposedly taken as factual and objective.

Jan Assmann, when defining “cultural memory” as the outer dimension of human memory, mentions two concepts: “memory culture” and “reference to the past”. While the first one is how society assures cultural continuity by preserving its collective knowledge from one generation to the next, the second one offers an awareness of historical consciousness by creating a shared past.

The film *Clandestine Childhood* (Argentina 2011) is an example of how memory is reconstructed after more than 30 years. Winner of ten Argentinian Academy Awards including Best Film, Director, Actor, Actress, and awarded in the 2012 Cannes Film Festival (Director's Fortnight) besides being selected in the Official Selection Argentina, 2013, Academy Awards (Best Foreign Language Film), and the 2012 Toronto International Film Festival, Benjamin Avila's first feature film, drawn from true events but also from his own life, mixes memories and imaginative recreations, including stylized animation to portray the most violent scenes. The strategies of the film can clearly identify it as Assmann's concept of "reference to the past". Memory can work in strange ways many years after events. Recreating the year of 1979 can certainly allow for certain creation versus factuality that should be implicit in a film drawn from true events. Not only memory works subjectively but also personal experience can interfere in the process of producing a film. Another issue to add to the already overloaded film is that the protagonist is a 12 year old boy, which by itself would be hard to be portrayed objectively.

On the other hand, *Real Truths: Estela's Life*, also from 2011, works more in the line of verisimilitude, being a portrayal of a person who has dedicated her life to a cause and whose testimony can be taken as an example of a statement by Maurice Halbwachs which says that, although everyone has a capacity for memory that

is unlike that of anyone else, given the variety of temperaments and life circumstances, individual memory is an aspect of group memory. The author, in his book *On Collective Memory*, believes that individual memory comes from social milieu. For him, individual's understanding of the past is strongly linked to group consciousness. In fact, Estela is a representative of the Grandmothers of the Plaza de Mayo. Her memory is connected with Argentine sociopolitical environment, in which mothers and grandmothers had to deal with the loss or disappearance of many children during military dictatorship. For Halbwachs, a testimony does not have any sense if it is not connected to the group from which it belongs, since it is related to a real event shared by community and dependent on the frame of reference within which the individual and the group were present. Different from historical memory, which is the reconstruction of data furnished by the social present and projected into the reinvented past, collective memory is the one that unites people that lived the same experience in the past and can share it in the present. This is what Estela does: she shares her own experiences with people that know the past events and relive them nowadays.

In Brazil, there are also many films on dictatorship, but Brazilians do not interact with them in the same way people in Argentina do. For us it is only one more film while for Argentine people each film produced represents one more memory of

something that they do not want to forget. In Brazil, there are documentaries and fictional features, such as *Blood Baptism* by Helvecio Ratton (2006), *The year my parents went on vacation* by Cao Hamburger (2006), *Ação entre amigos* by Beto Brant (1998), *Olga* by Jayme Monjardim (2004), *Zuzu Angel* by Sergio Rezende (2006), *O que é isso companheiro* by Bruno Barreto (1997) and *Jango* by Silvio Tendler (1984), among others.

The selected films for this study portray dictatorship in two opposite ways. While *Mariguella* is a documentary about one of the most important leaders against dictatorship, considered number one enemy of dictators and shot to death in 1969, *Heads or Tails* is about the dilemma of a theater director who cannot decide whether to get engaged in political resistance. The first film is a strong representation of that period, especially from 1964 to 1969, while the second narrates the middle of military dictatorship, in the winter of 1971. *Mariguella* is constituted of remembrances and testimonials of anthropologists, lawyers, and friends of the protagonist, but great part of the narrative is done by his niece, who has an affective memory about her uncle. Halbwachs states that a “remembrance is a reconstruction of the past with the help of data borrowed from the present and, furthermore, prepared by other reconstructions done in other previous periods of time within which image of past events had already been altered” (2004: pp.

75-76). Considering that the documentary was produced in 2012 but is intended to rethink about the events occurred between 1964 and 1969, some passages become more emotional, making it harder to say whether the film has a historical memory or an affective one. Even if it is a blend of both, it is a valuable piece that tries to rebuild a very important period of Brazilian History.

Heads or Tails, on the other hand, is fictional, representing what certainly occurred to many conscious people when deciding to join the cause against dictatorship. Produced in 2012 but portraying the year of 1971, the film is based on the film director's own memories, and talks about a theater director that has to find a place for two people that are fighting the regime, and sees himself in a situation where he has to decide which side to take but, not wanting, at the same time, to get involved. The political aspect, however, is not the choice of the protagonist of the film, that deals with three spheres: the political repression with its threats, tortures and deaths; the narrow mindedness of the leftists, and the moral conservatism of one of the main characters. Polyphonic, the film tries to capture the everyday life during the turbulent dictatorship. Considering that the proposal of the film is not to be a documentary neither to be truthful to any commitment, *Heads or Tails* works much more with feelings and emotions than with the political side of the problems.

From Chile, the two films seem to be really contradictory, which causes a controversial debate, in benefit of a more balanced point of view about dictatorship. Nobody can say that authoritarian governments are positive. However, remembering causes and effects of that time, it is possible to have a more democratic awareness that factuality has to be examined carefully and that individuality may allow interferences of personal experience with facts. What is beyond the so called “reality” sometimes leads to wrong interpretation, especially if it is not known by many people. The film *Pinochet* raised a controversial debate with many protesters. On Sept 11. 2012, the celebration in honor of the deceased dictator counted with more than 2.000 supporters. On the one side, supporters said that Pinochet was never understood nor praised for his good deeds. On the other side, families of victims stated that more than 3.200 people were killed or disappeared during Pinochet’s rule and 37.000 were tortured and illegally sent to prison. Furthermore, Pinochet was never sentenced for rights abuses during his regime. The exhibit of the film caused even more harm. Although the film was criticized, it is an example of the unbalance of points of view. Another previous film, *I love Pinochet* by Marcela Said (2001), also raises issues in favor of the dictator. A similar case happened in Portugal, about Salazar. A group of women wrote letters that were found only recently. Contrary to what was supposed to happen, the letters praised the

Portuguese dictator. The Director of the film, Inês de Medeiros, looked for the women and found some of them, making a film – *Letters to a Dictator*- with interviews that turned out to be extremely relevant considering that dialogic films can be more powerful than monological ones.

According to Mikhail Bakhtin, dialogism allows a multiplicity of voices not commanded by the author's voice. Even considering factuality, films that portray two or three points of view come closer to verisimilitude than the ones in favor or against some issue:

There is neither a first nor a last word and there are no limits to the dialogic context (it extends into the boundless past and boundless future). Even *past* meanings, that is those born in the dialogue of past centuries, can never be stable (finalized, ended once and for all) - they will always change (be renewed) in the process of subsequent, future development of the dialogue. At any moment in the development of the dialogue there are immense, boundless masses of forgotten contextual meanings, but at certain moments of the dialogue's subsequent development along the way they are recalled and invigorated in renewed form (in a new context). (Bakhtin, *Speech Genres*, p.170)

Although dictatorships are monological, having only one voice in command, discourses about them have to be polyphonic and dialogic, allowing dissonant and consonant voices. One of the most democratic issues in political terms is the vote and that is the

theme of the Chilean film *No*. Winner of many prizes, the film portrays the media coverage of the 1988 Plebiscite in which people could vote. The two campaigns run at the same time and their representation reveals both sides of the problem. The “No” campaign won by a very small percentage (56%), which shows the division of approaches to dictatorship. Even nowadays Chile still has supporters of the former dictator, what was again evident in the exhibition of the film *Pinochet* in 2012.

One of the main interests of this paper is to discuss the complex debate between remembering as a subjective experience, which is the case of the testimonials in documentary films and remembering as a culture practice, as part of a collective memory and retrospective knowledge. My hypothesis is that documentaries are more persuasive than fictional works, considering the level of credibility they endorse and the verisimilitude they try to portray in order to perpetuate memory. Regarding this aspect, there are two concepts of documentary researchers Bill Nichols and Fernão Ramos.

According to Nichols, “the body represented in documentary film must be understood in relation to a historical context which is a referent, not an ontological ground”. Complementing his statement, Nichols says what the epigraph of this chapter exhibits: “History is where pain and death occur but it

is in representation that the facts and events gain meaning” (Nichols, p. 265). In his book *Representing Reality* (1991), Nichols states that

the recounting of a situation or event by a character or commentator in documentary frequently has the aura of truthfulness about it. Documentaries usually invite us to take as true what subjects recount about something that happened even if we also see how more than one perspective is possible... in documentary, an event recounted is history reclaimed. (Nichols 1991: p. 21).

Some of the selected films for the *corpus* of this study are exemplary of this process. *Mariguella* works with recounting using so many comments that even if it may allow the possibility of a monological voice behind the comments directing the scene, the quantity of testimonials and reassurance of point of view lead to a verisimilitude of the events. Persuasion is the main argument in this case.

Ramos calls this kind of documentary as “cable documentary” and explains:

A cable documentary is an assertive documentary. However, contrary to the classical one, the assertions are established by multiple voices. The narrative is done not only through locution, in its position of God’s voice talking about the world, but through a multiplicity of voices in interviews, testimonials, archive material, dialogs. The

multiplicity of voices does not exclude, however, the assertion of knowledge expressed by the cable documentary, within an ideological context similar to the classical documentary. (Ramos 2008, p. 41)

Complementing the thoughts of Ramos, Nichols says: “the films simply suppose that events happened in the way testimonies remember them, and, not to have any doubt, filmmakers respectfully find illustrative images that endorse it” (2005, p. 62). Although some film techniques are really efficient in persuading, nothing is absolutely “arranged” nor absolutely “true”. Paula Rabinowitz, in her book *They must be represented*, believes that

Testimony is always a partial truth, so when filmmakers authorize their subjects to speak and thus provoke their audiences to act, it can only be a supplementary gesture toward truth. Yet, the “political” documentary often fails to register this, presenting, like the ethnographers, the appearance of “wholeness”. (Rabinowitz, 1994, p. 28)

The documentary *Pinochet* (Ignacio Zegers B., Chile, 2012) is certainly one of the few films that try so intensely to demonstrate the good deeds of the dictator that was in command for 17 years in Chile. The narration is persuasive and explains chronologically the trajectory of Chilean History and its periods of uncertainty. The main point is to prove that Pinochet freed the country from the Communist ideas of Salvador Allende. Archive images and interviews corroborate to convince that Pinochet is a hero and has

to be remembered forever, which is the proposal of the film. At the very end, there is a sentence saying that a hundred presidents will be forgotten, but Pinochet will live forever.

The importance of the film for this study is to show that points of view differ and it is always necessary to have more information about historical events. Even if facts can prove the opposite, there are people who disagree with the majority. The same commentary works for the Portuguese documentary *Letters to a dictator*, in which many women that had written letters to Salazar praising him are interviewed by the director of the film, Inês de Medeiros, and reaffirm that they were happy during the time Salazar was in power, not even thinking it was a dictatorship. The most relevant reason for the choice of this documentary is that the second chosen film is *No*, which is the opposite of what *Pinochet* states, and is about a fact: the Plebiscite of 1988. Two issues here should be considered: the result of the Plebiscite by popular vote in the “No” campaign and, the percentage of only 56%, which is indicative of the polarized points of view in Chile.

Another chosen documentary, *Real Truths: Estela's Life* (Nicolás Gil Lavedra, Argentina 2011) has never had controversial debates about, considering that in Argentina the majority of citizens can understand the damages of dictatorship and the memory of it has been continuously emphasized, in everyday life

as well as in film representations. Military agents involved in the dictatorial system were punished and even after so many years movements about civil rights are enforced.

Regarding the ABC countries analyzed in this study, Argentina is more coherent in its demands, and more consistent in the perpetuation of a “collective memory” (Assmann), never denying that dictatorship was evil to the interests of the country and hurt people’s rights of freedom. In Brazil, the situation is not the same. Although dictatorship is portrayed in many fictional and documentary films, its memory is not shared by the majority, especially not shared by young people who normally do not want to rethink of past events. One of the analyzed causes of this lack of interest is the fact that our dictatorship was not as violent as the ones in Argentina and Chile, but this is more a justification than a true cause. The film *Today* is a relevant example of the feeling that the past should be left in the past and life in the present is all we have. In Chile, as it is possible to see clearly in the two chosen films, the situation is not of lack of interest nor of total commitment, but one of a double point of view, one favorable to Pinochet’s dictatorship and the other against it. The exhibit of the documentary *Pinochet* on Sept. 11, 2012, caused a rebellion, but was shared by many supporters of the old system. Even the film *No*, awarded in the Art Cinema, in the Director’s Fortnight Section,

was criticized by being reductionist, not showing the complex debates before the Plebiscite and the role of the advertising campaigns that were responsible for the result. Its director, Pablo Larraín, in an interview for the New York Times, declared that “a movie is not a testament. It is just the way we looked at it” (Rother, nov16, 2012).

The two other fictional films for this research, *Clandestine Childhood* and *Heads or Tails*, share one important element: both are based on the director’s own experience, therefore can be considered semi-autobiographical. It is possible to detect spheres of subjectivity in both of them. Actually, most of the films about dictatorships rely on subjective memory, what Marianne Hirsch calls “post memory”, a way for the generation that came after dictatorship to endorse the experience of their families, of what they remember and qualify as “truths”. These experiences are loaded with affective and subjective feelings and seem to be part of their lives (Hirsch, 2008, pp.106-107). In the case of sons, daughters or even nieces of ex-victims, the experiences sometimes are in their subconscious, considering that they at the time were children but were living with their parents or uncles or grandparents. Some testimonials tend to dramatize, others to reaffirm factuality.

CONCLUSION

In this study, I chose to use the expression “factuality” rather than “reality”, considering that nobody can really apprehend reality or truths and documentaries, although more persuasive and reassuring, can hardly portray events in the past in a truthful way. The kind of memory those representations can evoke is what I call “**manqué memory**”, considering that it is a memory made by fragments, by recollected images, by family narration of what is considered for them as reality. Factuality expresses the facts that are taken as pieces of events that historically have a degree of accepted issues commonly referred as part of the chronological development of the sociopolitical path of a certain country. In all of the films here into analysis, there is a factuality that is the point of departure. Memory works in different ways in each one of them, but all of them are based either on historical ground or on testimonials. The documentary *Real Truths: Estela’s life*, for instance, is almost a literal reconstruction of a person who lived through dictatorship and therefore can be the most persuasive one. The story in it is common knowledge as well as the protagonist’s life. The documentary *Mariguella* shares the same characteristic of having a theme that is known by many people, since his life was dedicated to fight dictatorship in violent ways. Considered a hero by many, Mariguella, the number one enemy of dictatorship, was

tortured and assassinated in violation of all civil rights. However, even if the film is considered a documentary, I would say that the subjectivity, almost Manichean, leads to another “manqué memory” constituted by testimonials of parents, friends and colleagues who constitute a web of voices, but all of them following the same way to reconstruct the period lived by the absent protagonist. *Pinochet*, the most controversial documentary, is the most monological one, considering that it was made as homage to the former dictator, therefore selecting scenes and images that have to persuade spectators of his value as a leader that freed the country against the evils of communism. No image portrays the dictator’s violent coup in 1973, causing the disappearance or death of 1.213 people including the President Salvador Allende, nor the dissolution of the Congress, the suspension of the Constitution, the arrest of trade unionists, and his trial for the 3.172 deaths during his 17 years of dictatorship. Even being monological, the film is important for displaying the situation in Chile before the coup, which can be considered controversial, especially nowadays, when communist regimes have failed.

The three other films, one from each ABC country, although fictional, are based on real facts and factuality is, in fact, their main feature. It is possible to say that *Clandestine Childhood*

displays a verisimilitude easily accepted, as well as *Heads or Tails*. At that time, it was usual to see people escaping from the country or leading a hidden life. From all of these films, however, *No* is the one which caused more impact, either because it is the third film to complete the director's trilogy, or because of its many awards, or even because of the representation of the 1988 Plebiscite and the advertising campaign which invited people to a better life without accusing Pinochet.

The fact that the six films are post-crisis documents, it is possible to say that they can exemplify the concept of "creative destruction", which is Schumpeter's concept chosen as theme for the IAMCR 2013. Having been made 30 years after the period they portray, all of them are creative in the sense that they offer a reconstruction of the past destruction in a positive way, making the present a very important moment to rethink History and to choose a better path for the future. The role of film is not only one of entertainment but also a possibility of historical preservation of historical factuality for future generations. Strong representations of dictatorship can maintain memory alive. Remembering can be either a subjective experience or a cultural practice, but the main point is Huyssein's concept of memory as "re-presentation". The six films undoubtedly do it. They do not represent past events, they "re-present" them as belonging to the present, with present points

of view. Another important concept is Assmann's "cultural memory" and its double division as "memory culture" and "reference to the past". *Clandestine Childhood* illustrates the "reference to the past", while *Real Truths: Estela's Life* is a relevant representative of "memory culture", preserving Argentine collective knowledge for later generations. Two films that best incentivate Halbwachs "collective memory" are *Mariguella* and *Pinochet*. The Chilean film *No* may be considered a relevant example of a subjective memory, in both senses, in the montage of the film and in its selection of the elements of the theme such as the advertising campaigns, the emotional relationship of the protagonist and also the expression of the protagonist at the end, implying a disbelief of a political change, due to the many frustrations in the historical past of the country. Another illustration of the sensitive memory is the Brazilian film *Heads or Tails*, which emphasizes emotions and feelings of fear and uncertainty much more than focuses on the political developments of dictatorship.

My hypothesis that documentaries are more persuasive was proven right, although I believe that most of the films that attempt to reconstruct the past can belong to the concept of a "manqué memory", even if they portray archive images or if they have testimonials. Subjectivity is a feature that can easily be hidden but

is always implicit and can be perceived by researchers that dedicate themselves to the study of film strategies to convince spectators that themes are truthfully represented. Nowadays, with digital technology, montage became an easy tool to disguise any imperfection or to rebuild a scene with emphasis on certain details that can offer verisimilitude and factuality. Even considering all these drawbacks, films about dictatorship are very important to awake historical awareness of the past and to encourage active consciousness in order to ensure a collective memory for future generations.

At the moment there are many films that reaffirm the idea that the past is becoming present again and the revival of relevant historical periods of time has been reconstructed through documentaries and fictional films that aim to reveal factuality and the possibility of interpretation of facts in countries that suffered from dictatorships and authoritarian regimes. As Dostoevsky states: “Nothing conclusive has yet taken place in the world, the ultimate word of the world and about the world has not yet been spoken, the world is open and free, everything is still in the future and will always be in the future” (*Problems of Dostoevsky's Poetics*, p. 166).

Bibliographical References

Assmann, Jan. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press, 2011.

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited by Caryl Emerson. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984.

----- *Speech Genres and Other Late Essays*. Edited by Caryl Emerson and Michael Holquist. Translated by Vern W. McGee. Austin, TX: University of Texas Press, 1986.

Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. The University of Chicago Press, 1992.

Hirsch, Marianne. The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, Durham: Duke University Press, 29:1, 2008.

Huysssein, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

Nichols, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2005. v. II. p. 47-67.

----. *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1991.

Rabinowitz, Paula. *They must be represented: the politics of documentary*. London/New York. Verso Editorial, 1994.

Ramos, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008

Rohter, Larry (Feb 8, 2013). "[Oscar nominated 'No' stirring debate in Chile](#)". *The New York Times*. Retrieved 16 March 2013.

Filmography

Main:

Clandestine Childhood. Argentina. Directed by Benjamin Ávila. 2011.

Heads or Tails. Brazil. Directed by Ugo Giorgetti. 2012.

Marighella. Brazil. Directed by Isa Grinspum Ferraz. 2012.

No. Chile. Directed by Pablo Larraín. 2012.

Pinochet. Chile. Directed by Ignacio Zegers B. 2012.

Real Truths: Estela's Life. Argentina. Directed by Nicolás Gil Lavedra.

Complementary:

I Love Pinochet. Chile. Marcela Said, 2001.

Letters to a dictator. Portugal. Directed by Ines de Medeiros.

Today (Hoje). Brazil. Directed by Tata Amaral. 2013.

CAPÍTULO 4

Dramas documentais: memórias das ditaduras

*do mesmo modo que a ficção integra
“elementos documentais”, também no
documentário há “elementos da ficção”*

Manuela Penafria

Introdução

O presente estudo contempla o enfoque dos filmes de ficção que discorrem sobre ditaduras, aparentemente como pano de fundo em seus contextos, questionando épocas conturbadas e relacionamentos problemáticos em virtude do cenário em questão. O *corpus* selecionado inclui dois filmes europeus, *A voz adormecida*, de Benito Zambrano (*La voz dormida*, Espanha, 2011) e *Trem noturno para Lisboa*, de Bille August (Alemanha/Portugal, 2013).

O tema da ditadura tem sido revisitado por diversas cinematografias, especialmente por aquelas dos países mais afetados pelos atos desordenados dos períodos de autoritarismo, repressão e torturas. Na América do Sul e na América Central, praticamente todos os países sofreram e alguns continuam sofrendo sob governos extremistas, assim como hoje alguns países asiáticos e africanos ainda lutam para a implantação da cidadania e dos direitos humanos em suas legislações e práticas políticas. Na

Europa, a situação é mais controlada atualmente, mas as memórias de períodos ditatoriais persistem e são evocadas nas cinematografias.

Sejam de direita ou de esquerda, os governos autoritários oprimem seus cidadãos e deixam marcas irreversíveis, famílias destruídas, valores desrespeitados e vidas desperdiçadas inutilmente. No caso dos filmes selecionados, o primeiro se passa na época de Franco, na Espanha, e o segundo evoca o regime de Salazar, em Portugal.

O que mais interessa para esse estudo, no entanto, não é o envolvimento político das épocas representadas e nem as tramas em si mesmas, mas o caráter dos filmes de ficção que documentam algo importante não sendo documentários. São filmes que “documentam” e que evocam vozes de um passado a ser redimido ou apenas a não ser esquecido. O objetivo principal deste texto é verificar até que ponto narrativas ficcionais podem documentar situações políticas e qual o papel da memória na reconstrução e revisita de fatos importantes na história dos países afetados por períodos ditatoriais, como no caso em debate, os pertencentes à Península Ibérica, Espanha e Portugal.

Dois conceitos adotados para este estudo são os de “**factualidade**” e de “**dramadoc**” ou “drama documental”. Como o conceito de realidade é algo intangível e não pode ser empregado sem que esteja bem contextualizado sobre seu significado

abrangente e inverossímil, se pensado em termos derridianos, acredito que o termo “factualidade” seja mais plausível. A factualidade aqui se refere aos fatos conhecidos e documentados. Mesmo assim, o conceito contém algo de abstrato, passível de sensibilidades e de conotações subjetivas. Contudo, acredito ser mais adequado do que a expressão “realidade”, contestada pelos estudos de Jacques Derrida com sua idéia de desconstrução, que remete ao início das narrativas e das descrições e documentários que pretendem saber “verdades”, quando estas são parcialmente ou integralmente construídas por nossos valores e nossas crenças, ilusões e percepções, nem sempre acuradamente.

Quanto à fronteira já bastante tênue entre ficção e documentário, o propósito é questionar conceitos e classificações mais do que concluir ou catalogar obras que pedem uma liberdade maior de representação, como os filmes em questão. As terminologias vigentes, como falso documentário, mockumentary, documentários ficcionais, entre outras, estão sendo cada vez mais frequentes, com termos específicos a cada vez que algum filme as desafie e rejeite as classificações existentes, obrigando a contínua busca por expressões adequadas, que possam englobar as diversas criações inusitadas.

A tendência contemporânea de produzir “filmes baseados em fatos reais” demanda um estudo mais aprofundado. Para o Oscar 2014, seis entre os nove filmes indicados à categoria de

melhor filme pertencem a essa categoria. Documentários ficcionais já foram bastante estudados, mas neste trabalho estou propondo o contrário: filmes ficcionais também podem “documentar algo”. Daí a denominação de “drama documental” ou “dramadoc”. O argumento aqui, expresso nos dois filmes propostos, é que as ditaduras na Espanha e em Portugal são a essência do tema, reveladas através da memória coletiva baseada na factualidade e transpostas de romances às telas de cinema.

A argumentação proposta está embasada nos controvertidos preceitos de Christian Metz e Bill Nichols, o primeiro enfatizando a idéia de que todos os filmes são ficcionais e o segundo defendendo que todo filme “documenta” algo. Arlindo Machado, em seu artigo “Novos territórios do documentário”, discorre sobre as mudanças que afetam as teorias do documentário na contemporaneidade. Pesquisadores como Jacques Aumont e Manuela Penafria também interagem nas questões aqui estudadas. A análise sobre a subjetividade da memória é outro ponto relevante, tendo por base os estudos de Maurice Halbwachs e Beatriz Sarlo sobre memória coletiva e individual, além dos conceitos de Walter Benjamin.

Outra questão de interesse é verificar até que ponto a adaptação de romances para o cinema pode descaracterizar ainda mais a factualidade, que já é por si só intermediada pela subjetividade e pela sensibilidade do autor e posteriormente do

diretor. A representação da ditadura tem apresentado diferentes facetas em filmes que tem como proposta a perpetuação do que não deve ser esquecido. Enquanto alguns filmes são mais enfáticos nas imagens de impacto, outros mostram com mais sutileza as conseqüências dos períodos autoritários e também as diversas reações aos ditadores, algumas vezes elogiados por seus atos, outras vezes criticados pelos mesmos atos, nos levando a questionar exatamente a subjetividade, e a propor um equilíbrio entre a factualidade e a ficção.

FACTUALIDADE E FICCIONALIDADE

“Este filme quer homenagear todas as mulheres que choraram em silêncio nas portas e nas lápides dos cemitérios. Para as mulheres que se sacrificaram pelos presos e pelos perseguidos. Para todas as mulheres que morreram nas delegacias, nas prisões ou na frente dos pelotões de execução”.

Assim tem início o filme *A voz adormecida*, anunciando seu tom sombrio e dramático oriundo do romance homônimo de Dulce Chacón, que entrevistou testemunhas, filhos e netos, participantes diretos ou indiretos do Pós Guerra Civil Espanhola (1931-1967) e vítimas da prisão de Ventas, em Madrid, durante a ditadura de

Franco. O diretor Benito Zambrano e o roteirista Ignacio Del Moral expõem os absurdos do sistema autoritário e o posicionamento da Igreja, conivente com o regime de Francisco Franco.

Mesmo levando em consideração que romance e filme são duas formas autônomas de expressão e que a transposição de um romance para um filme permite adaptações criativas e ficcionais, o conhecimento de que o livro foi baseado em fatos reais relatados por testemunhas faz com que a credibilidade seja fator preponderante e que a sensibilidade provoque uma maior interação e solidariedade dos espectadores em face a períodos de terror e de violação aos direitos humanos. *A voz adormecida* é uma narrativa de testemunhos no romance e em sua transcrição fílmica. A carga dramática é por vezes excessiva, no filme, mas sempre carrega em si mesma a frustração de seus personagens. A espera do dia em que o pelotão de fuzilamento vai executar as vítimas do sistema é pontuada pelo choro angustiado, pelos gritos desesperados e pelas poucas esperanças que permeiam os sofrimentos e que são um respiro aos personagens assim como à platéia.

O que faz com que este filme seja menos “real” que um documentário, se o mesmo “documenta” fatos e emoções expostas por testemunhas do regime franquista? Mesmo partindo do pressuposto de que “todo filme é um filme de ficção” (AUMONT, 1999, p.70), no sentido de reconhecer a subjetividade implícita no

processo, é imperioso dar crédito aos envolvidos e aos seus depoimentos que figuram entre as cenas no sentido de fazer surgir a “memória subterrânea” (Michael Pollack, 1989) capaz de reviver e perpetuar a história de uma nação.

Autores como Walter Benjamin e Beatriz Sarlo entendem a memória como um dever social para a preservação da história nacional. Benjamin sugere que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987, p. 224-225). Levando em consideração a observação de Benjamin, podemos deduzir que o autor quer a preservação do passado, mas reconhece que nem sempre é possível uma reconstrução exata de fatos passados. O autor esclarece que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1987a, p. 229).

Recontar um fato implica não só lembrar pormenores, mas também procurar uma verossimilhança capaz de não transgredir os limites normalmente elásticos da recriação inventiva. Benjamin sugere que não há propriamente uma perda da memória e sim uma predominância de uma determinada forma de lembrar.

Comentando sobre a dicotomia proustiana memória voluntária e memória involuntária, Benjamin acredita que a primeira está “à disposição da inteligência...pronta a responder ao apelo da

atenção” (1983:30-31), enquanto que a memória involuntária é aquela que evoca o passado a partir de alguma imagem ou objeto que dispara a recordação. Explicitando a questão que interessa a esta pesquisa em particular, Benjamin se pronuncia em relação à memória individual e coletiva, enfatizando que não há ruptura entre uma e outra quando há “experiência no sentido próprio do termo”:

...determinados conteúdos do passado individual entram em conjunção, na memória, com os do passado coletivo. Os cultos, com seus cerimoniais, com as suas festas,, realizavam continuamente a fusão entre esses dois materiais da memória, provocavam a lembrança de épocas determinadas e continuavam como ocasião e pretexto dessas lembranças durante toda a vida. Lembrança voluntária e involuntária perdem assim sua exclusividade recíproca. (BENJAMIN, 1983:32)

Embora o autor não esteja falando sobre ditaduras, sua definição sobre a fusão das duas memórias, coletiva e individual e das duas lembranças, voluntária e involuntária, pode ser aplicada ao período em questão no filme *A voz adormecida*. A Guerra Civil Espanhola e a ditadura de Franco são ocorrências extremamente importantes para quem realmente as vivenciou. Sendo assim, o que o filme nos revela se torna ainda mais crível pelas testemunhas entrevistadas para o livro-base e representação através da interpretação das mesmas no filme. A elaboração da memória coletiva se processa

através da individual e os dois tipos de lembrança, voluntária e involuntária, se mesclam no romance, onde as entrevistas fazem ressurgir fatos passados não esquecidos e que afloram em reações diversas nos testemunhos.

Por outro lado, Beatriz Sarlo critica a atenção demasiada que tem sido dada aos testemunhos. Para a autora, os fatos históricos devem ser complementados pelos registros escritos.

Os discursos da memória, tão impregnados de ideologias como os da história, não se submetem, como os da disciplina histórica, a um controle que ocorra numa esfera pública separada da subjetividade. A memória tem tanto interesse no presente quanto a história ou a arte, mas de modo distinto. Mesmo nesses anos, quando já se exerceu até as últimas conseqüências a crítica da idéia de verdade, as narrações de memória parecem oferecer uma autenticidade da qual estamos acostumados a desconfiar radicalmente. (SARLO, 2007:67)

Sarlo enfatiza o papel da História e dos registros em detrimento à subjetividade dos testemunhos, mesmo sem suprimir a validade destes. O que se verifica aqui é que a subjetividade pode mascarar os fatos, considerando os sentimentos reprimidos e as frustrações exacerbadas diante dos atos profundamente violentos e sem retorno de um passado difícil de ser perdoado. Sarlo continua:

É certo que a memória pode ser um impulso moral da história e também uma de suas fontes, mas esses dois traços não suportam a exigência de uma verdade mais indiscutível que aquelas que é possível construir com – e a partir de – outros discursos. Não se deve basear na memória uma epistemologia ingênua cujas pretensões seriam rejeitadas em qualquer outro caso. Não há equivalência entre o direito de lembrar e a afirmação de uma verdade da lembrança; tampouco o dever de memória obriga a aceitar essa equivalência. (SARLO, 2007:4)

É justamente este o ponto em que o documentário se diferencia do drama ficcional. Apesar do filme querer revelar um passado que não deve ser esquecido, ele o faz por meio do drama e da expressão apelativa e não da persuasão pelos fatos históricos registrados. O filme *A voz adormecida* sensibiliza mais do que convence, demonstrando assim sua característica de drama documental e não de docudrama. Enquanto o docudrama enfatiza o fato, o dramadoc se expressa através da expressão subjetiva de quem o vivenciou.

Este meu texto, assim como o *corpus* selecionado, também segue a mesma linha de pesquisa, sem querer documentar ou classificar, mas tentando oferecer uma análise das representações da ditadura no âmago de suas emoções, sensibilidades e mesmo fragilidades. Os filmes documentam, sem dúvida, a memória subjetiva da factualidade, permeada pelos “agoras”, como cita Benjamin, que nos oferecem imagens mescladas pela dor e ao mesmo tempo algumas ainda ressentidas, outras mais conformadas,

mas todas reforçando a idéia de que é importante revisitar períodos importantes da História para que a História não se transforme em sombra cada vez mais débil. Filmes e livros são mídias poderosas para a re-elaboração de conceitos e conhecimentos com novos enfoques.

O filme *Trem noturno para Lisboa*, transposto do romance homônimo de Pascal Mercier, pseudônimo de Peter Bieri, trabalha de forma diferenciada. Tanto o livro quanto o filme trazem o cenário da ditadura, com personagens pertencentes ao regime de Salazar moldados à semelhança do que poderia ter acontecido. A premissa do filme, ou seja, a viagem para Lisboa do protagonista, pode ser considerada metafórica em relação à viagem que fazemos sempre que evocamos um período histórico com o qual temos uma forte ligação. Nos dois textos, do livro e do filme, há uma dupla conotação: a estória e a História, duas facetas que, individuais, se reportam à ficção e ao documentário, mas que revisitadas e recontadas remetem à representação ficcional ou factual. A presença da ditadura é evidente e enfatizada, simultaneamente revelada com o texto ficcional do protagonista salvando a quase suicida personagem da morte na ponte, para em seguida encontrar seu livro e a passagem de trem que é o pretexto e o pré-texto da trama.

A ditadura no filme *Trem noturno para Lisboa* é representada de forma mais atenuada que em *A voz adormecida*,

mas vai dando vida ao personagem Amadeu do Prado, cujo livro é uma das molas propulsoras da narrativa. O envolvimento dos jovens e especialmente a maneira como Amadeu se coloca, contra os princípios de sua família e engajado na luta contra o autoritarismo, faz com que a segunda trama fique mais complexa do que a primeira. A primeira, que dá origem à segunda, por vezes perde força por ser mesmo um pretexto adotado para evocar o regime de Salazar. A estória do professor entediado que vai impulsivamente para Lisboa depois de ter encontrado um livro no casaco da pessoa que salvou na ponte é a idéia norteadora do drama, mas a parte documental, que traz à lembrança os anos de perseguição e tortura, é o que mais interessa a esta pesquisa.

Se documentários tem mais credibilidade do que dramas ficcionais, estes últimos têm dois apelos igualmente importantes: a parte emocional da estória, que pode ser a mola propulsora da memória e do repensar sobre momentos políticos importantes, e as imagens recorrentes que identificam o autoritarismo. Não se pode negar que documentários com testemunhos e com imagens de arquivo podem ser mais enfáticos, mas ambas as formas de registro, sejam em formato de documentário ou de ficção, usam da verossimilhança como estratégia de representação.

Em relação à memória, pesquisadores e autores são unânimes em reconhecer que deve haver uma lembrança contínua

aos fatos históricos para que haja uma assimilação sempre revisada.

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram ou continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída.
(HALBWACHS, 1990:34)

Maurice Halbwachs, em seu livro *A memória coletiva*, ressalta que lembrança e memória são conceitos que se complementam.

Discorrendo sobre o tema, o autor pontua que a memória individual refere-se a “um ponto de vista sobre a memória coletiva” (2004, p. 55). Em relação à lembrança, o autor se posiciona:

A lembrança é, em larga medida, uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde

a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada... é uma imagem engajada em outras imagens. (HALBWACHS, 2004, pp. 75-78)

O autor explica também o sentido de história em relação à nossa memória:

Por história é preciso entender então não uma sucessão cronológica de acontecimentos e de datas, mas tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros, e cujos livros e narrativas não nos apresentam em geral senão um quadro bem esquemático e incompleto. (HALBWACHS, 1990: 60)

Neste ponto levantado pelo autor, argumento que se a memória precisa ser ativada continuamente, com fatos revisados. Filmes e romances que se referem à temática da ditadura são sempre uma maneira de atualizar e manter o questionamento e o conhecimento de fatos, mesmo se esses não são totalmente confiáveis, sendo ficcionalizados ou simplesmente “baseados” em fatos reais, o que exime o diretor/autor de qualquer responsabilidade ou fidelidade histórica. Com testemunhos cada vez mais escassos, devido ao tempo e à memória já desgastada dos que vivenciaram eventos ou os relatam como os mesmos lhes foram reportados por seus pais e familiares, o futuro contará com documentos escritos e com relatos em livros e filmes. Documentários ou ficções tem assim a árdua tarefa de conduzir uma reflexão rememorada pelas suas diversas estratégias de representação.

Arlindo Machado, em seu artigo “Novos territórios do documentário”, processando uma revisão cronológica da história do documentário, questiona qual é o mais “verdadeiro” e qual o mais “encenado”, em relação à representação dos esquimós, como ilustração:

o personagem de Flaherty não é nada diferente do esquimó Inuk, interpretado por Anthony Quinn, no extraordinário filme de ficção *The Savage Innocents* (Sangue sobre a Neve/1960), de Nicholas Ray. O filme de Ray tem menos a dizer sobre os esquimós só porque a maior parte dele foi rodada com atores profissionais nos estúdios Pinewood e Cinecittà, respectivamente de Londres e Roma? Na verdade, há tanta pesquisa sobre o modo de vida dos esquimós no filme de Ray quanto no filme de Flaherty. Poderíamos então definir documentário por uma tautologia: documentário é tudo aquilo que é produzido por uma classe de realizadores chamados documentaristas, assim como música é tudo aquilo que é produzido por músicos, mesmo quando não há som nenhum para ouvir, como no caso de algumas obras de John Cage e Mauricio Kagel. Pois, a bem da verdade, há tanta encenação e *mise en scène* nos filmes de Flaherty como nos mais imaginosos filmes de ficção. (MACHADO, Doc On-line, n. 11, dezembro de 2011, www.doc.ubi.pt, pp.5-24. http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf)

Nesse sentido, podemos questionar até que ponto narrativas ficcionais podem “documentar” situações políticas e como podem acionar lembranças que corroboram para a memória coletiva.

DOCUDRAMA/DOCUFICÇÃO versus DRAMADOC/DRAMA DOCUMENTAL

Filmes baseados em fatos reais não são considerados documentários, mas meu argumento nessa pesquisa é que, mesmo não sendo documentários, podem documentar fatos históricos já comprovados, como ditaduras e governos autoritários. Ao contrário do docudrama, também denominado docuficção ou documentário ficcional ou mesmo documentário híbrido, a denominação de dramadoc ou drama documental inverte a expressão, enfatizando o drama e não o documentário, mas acrescentando documental para denominar sua especificidade em evocar fatos.

O docudrama enfatiza o documentário e acrescenta a expressão drama para indicar que o documentário está sendo dramatizado. Sendo muito explorado no jornalismo, e para fins didáticos ou ilustrativos no ensino, o docudrama foi definido por Edgar E. Willis, escritor canadense, em 1951, a respeito de programas que apresentavam informações de forma dramática. Segundo o dicionário Oxford, docudrama é um filme dramatizado,

baseado em eventos reais e que incorpora aspectos de documentário. Peter Watkins é considerado um dos pioneiros em docudrama em sua produção *O Jogo da Guerra*, de 1965. Em Portugal, a docuficção *Maria do Mar de Leitão de Barros* inicia essa tendência que seria continuada por cineastas como Antonio Campos e Pedro Costa.

O docudrama normalmente seleciona atores e atrizes condizentes fisicamente com os personagens históricos a serem retratados, adotando os nomes reais dos últimos. Além disso, usa *voice-over* ou narradores e enfatiza a factualidade. O dramadoc, por outro lado, enfatiza o aspecto dramático das vítimas, com performance exacerbada e diálogos apelativos, para que o cenário político dos acontecimentos seja lembrado e revisitado. No caso em questão nessa pesquisa, os dois filmes são dramas documentais que se utilizam de um pretexto para desencadear a narrativa, que é alusiva inteiramente ao período pós guerra franquista no filme *A voz adormecida* e indiretamente encaminhada ao regime de Salazar no filme *Trem noturno para Lisboa*.

O pesquisador Jacques Le Goff menciona a relevância do cinema não só como opção de entretenimento, mas como espaço para construção da identidade e da memória social, retratando a história, que alimenta a memória e procurando salvar o passado para servir o presente e o futuro (LE GOFF, 1994, p.477). Le Goff

analisa a memória e o esquecimento através da psicologia e as interações psicológicas no momento da rememoração:

Finalmente, os psicanalistas e os psicólogos insistiram, quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento, nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual. Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 1992. p. 426)

O autor discorre sobre suas preocupações relativas aos problemas da memória e seus desdobramentos. A afetividade e a inibição são dois fatores importantes a serem considerados. Outros fatores são o esquecimento, a culpa e o medo. Os testemunhos das pessoas envolvidas com processos traumáticos invariavelmente sofrem interferência de vários fatores que evidenciam as marcas da opressão. O medo de serem punidos leva à inibição em contar episódios relativos às experiências passadas. A culpa é também parte da aceitação passiva da punição sem exigência de reparação.

Paul Ricoeur destaca que, em relação aos traumas, os historiadores da memória encontram duas dificuldades: a primeira

dificuldade encontrada pelo historiador da memória é relativa às situações de recalque e/ou do remoto recalcado. Assim, da escassez de memória sobre um momento sombrio da história nacional... passa-se a um excesso de memória. A segunda dificuldade refere-se, ao contrário, à negação dos momentos mais traumáticos do passado, sintomas de patologias coletivas ou individuais da memória que se traduzem não pelo esquecimento mas pelo silêncio (RICOUER, 2007, p. 49).

Em relação ao esquecimento, os estudos de Michael Pollack são esclarecedores. O autor menciona uma memória “indizível”, em seu texto “Memória, esquecimento, silêncio”:

Em face a uma lembrança traumatizante, o silêncio parece se impor a todos aqueles que querem evitar culpar as vítimas. E algumas vítimas, que compartilham essa mesma lembrança "comprometedora", preferem, elas também, guardar silêncio. Em lugar de se arriscar a um mal-entendido sobre uma questão tão grave, ou até mesmo de reforçar a consciência tranqüila e a propensão ao esquecimento dos antigos carrascos, não seria melhor se abster de falar? (POLLACK, 1989, p.5)

Para o autor, há que ser feita uma revisão auto-crítica do passado, considerando não só a “memória oficial” mas também a “memória subterrânea”, ou seja, a sobrevivência por muitos anos de lembranças traumatizantes, que permanecem vivas mesmo depois de períodos de silêncio sendo transmitidas oralmente de uma geração a outra.

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas. Embora na maioria das vezes esteja ligada a fenômenos de dominação, a clivagem entre memória oficial e dominante e memórias subterrâneas, assim como a significação do silêncio sobre o passado, não remete forçosamente à oposição entre Estado dominador e sociedade civil. Encontramos com mais frequência esse problema nas relações entre grupos minoritários e sociedade englobante. (POLLACK, 1989, p. 9)

Pollack diferencia a memória oficial da subterrânea, que é própria dos subjugados que temem dizer a verdade, e que frequentemente fazem uso da oralidade. Quando entrevistados, ficam em dúvida sobre o que podem relatar e a tensão pode fazer com que relatem fatos parciais ou ainda plenos de subjetividade.

Essa memória "proibida" e portanto "clandestina" ocupa toda a cena cultural, o setor editorial, os meios de comunicação, o cinema e a pintura, comprovando, caso seja necessário, o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica. Uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da

memória, no caso, as reivindicações das diferentes nacionalidades. (POLLACK, 1989, p. 8)

REPRODUÇÃO E REPRESENTAÇÃO

Bill Nichols, em seu capítulo “Em que os documentários diferem dos outros tipos de filme”, de seu livro *Introdução ao documentário*, oferece uma diferenciação entre o filme documentário e o filme ficcional. Segundo o autor,

julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original – sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das idéias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou direção, do tom ou ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação do que da reprodução...Costumamos avaliar a organização de um documentário pelo poder de persuasão ou convencimento de suas representações e não pela plausibilidade ou pelo fascínio de suas fabricações... a dimensão indexadora de uma imagem refere-se à maneira pela qual a aparência dela é moldada ou determinada por aquilo que ela registra...no entanto, essa relação indexadora é verdadeira tanto na ficção como na não-ficção... podemos dizer que todos os filmes são documentários, sejam eles documentários de satisfação de desejos, sejam de representação social. Entretanto, na ficção desviamos nossa atenção da documentação de atores reais para a fabricação de personagens imaginários. Afastamos temporariamente a incredulidade em relação ao

mundo fictício que se abre diante de nós. No documentário, continuamos atentos à documentação do que surge diante da câmera. .. o documentário representa o mundo histórico, fazendo um registro indexado dele. (NICHOLS, 1997, 47-71)

Em outras palavras, as imagens e os artefatos criativos são de maior valor do que a veracidade e verossimilhança em filmes fictícios, ao contrário do que é esperado de um documentário, em termos de autenticidade. Espectadores não raramente valorizam o conhecimento que é revelado no documentário, como forma de aprendizado, atualização de informações ou confirmação de suas teorias sobre determinados fatos históricos ou sociais. Como Nichols sugere, “conservamos nossa crença na autenticidade do mundo histórico representado na tela” e por esta razão nos sentimos ludibriados quando ficamos sabendo que a obra que se passava por documentário não era o que aparentava ser.

Apesar de filmes “baseados em fatos reais” não serem assistidos pelo público com a intenção de checar fatos e datas e nem de obter informações mais precisas sobre determinados eventos, a carga emocional apela aos sentimentos e remete aos sofrimentos de eras passadas, reacendendo o senso de justiça e de reparação inerentes aos períodos evocados. Manuela Penafria situa o documentário como filme de não-ficção, mas argumenta que “nem todos os filmes de não-ficção são documentários” (PENAFRIA, 1999, 21). A autora portuguesa cita reportagens e

registros que são confundidos com documentários. Cita também que

do mesmo modo que a ficção integra “elementos documentais”, também no documentário há “elementos da ficção”; é o caso das chamadas “reconstruções”...a reconstrução alarga o âmbito temático dos documentários... mas, quando utilizado seja em parte, seja na totalidade do filme, tem dado origem a filmes que, apesar de se encontrarem num campo diferente, são considerados como documentários ou “de algum modo documentários” tais como o docudrama. Por docudrama, ou seja, por documentário dramatizado, entende-se o tipo de filme como ficção baseada numa história “real”; não se trata de um documentário. Os autores do filme reproduzem aquilo que acreditam ter acontecido. (PENAFRIA, 1999, 28-29)

Se seguirmos o mesmo raciocínio, mas invertermos a ênfase para o dramático e não para o documental, podemos dizer que os filmes em questão neste estudo são “dramas documentais”. Se Penafria não classifica o docudrama como documentário, também podemos dizer que o “dramadoc” não é simplesmente uma ficção e sim uma ficção que documenta, que se embasa em factualidade. Além disso, a forma como os dois filmes “documentam” a existência e o cenário das ditaduras remete ao conceito de “imagem intensa” de Fernão Ramos, terminologia que se identifica com o conceito de “magnitude” de Nichols, ou seja, a persuasão ou até mesmo o apelo emocional que é direcionado à platéia e que conta com a

reação dos espectadores (RAMOS, 2005, p.202). No filme *A Voz Adormecida*, o conceito de imagem intensa encontra maior ressonância, considerando que as interpretações dos personagens são mais densas e dramáticas. Já no filme *Trem noturno para Lisboa*, a imagem da ditadura é mais compartilhada com a trama do professor que a desvenda. Mesmo assim, quando presente, as imagens dos eventos durante o período ditatorial comovem e relembram os anos turbulentos sob Salazar. Em ambos os filmes, pode-se sentir a voz dos perseguidos e torturados através das interpretações dos personagens.

CONCLUSÃO

Tentando sintetizar a proposta deste estudo, pode-se dizer que o dramadoc, ou drama documental é mais uma ramificação das numerosas classificações e terminologias que tem sido inspiradas pela variedade de enfoques e estratégias criadas pelos cineastas, por vezes incentivadas pelos recursos tecnológicos, por vezes frutos da criatividade inovadora dos roteiristas e diretores. O estudo, neste sentido, tem por base o tripé documentário, ficção e mediações. Começando pelo documentário, concordo com o enfoque de Arlindo Machado, sobre o processo de hibridação nessa era de convergências midiáticas:

O documentário híbrido é isso: é documentário até certo ponto, mas muitas vezes, sem que nos demos conta, já caímos do domínio da fabulação. Ou vice-versa. Ele fica a meio caminho entre o documento e a imaginação. Pois, a bem da verdade, nenhum documentário é realmente um documentário puro. Aliás, um documentário puro seria algo inimaginável, pois sempre há a interposição da subjetividade de um (ou mais) realizador(es), sempre são feitas escolhas, seleções, recortes e é inevitável que essas mediações funcionem como interpretações. Para o bem ou para o mal. Na verdade, o documentário puro nem é desejável, pois seria algo insípido, incolor e inodoro, além de inútil. (MACHADO, Doc On-line, n. 11, dezembro de 2011, www.doc.ubi.pt, pp.5-24)

O mesmo pode ser dito sobre a ficção “baseada em fatos reais”. Seria uma ficção híbrida? Em que ponto a ficção e o documentário convergem e onde divergem? A convergência seria a verossimilhança: ambos, documentário ou ficção “baseada em fatos reais” se pautam no verossímil, na aproximação da factualidade. Seria a verossimilhança a mesma condutora em ambos os tipos de filmes? Nichols, ao dizer que todo filme é documental, insinua que os filmes de ficção são representações do sonho do autor ao passo que os documentários são representações do mundo histórico (NICHOLS, 1997, p. 42).

Por outro ângulo, Metz sugere que todo filme é sempre uma representação de algo, nunca é “o” algo em si, corroborando com

Aumont, para quem qualquer filme é um filme de ficção. A dicotomia é parcialmente resolvida pela hibridação de gêneros, considerando que, quando filmada, a decantada “realidade” se transforma no que o diretor ou o roteirista decidir. O fazer fílmico, além de ter a mediação da lente da câmera e atualmente do digital, sofre a intervenção mesmo que involuntária do autor/diretor/roteirista e mesmo, até certo ponto, da interpretação dos atores. A divergência mais relevante é que a relação indexadora é mais enfática no documentário dramático do que no drama documental ou dramadoc. Sendo assim, mais perto ou mais longe do icônico, o texto fílmico só pode ser relacionado ao factual, nunca poderia captar a realidade. Contudo, o drama documental pode causar o que a pesquisadora Beatriz Jaguaribe denomina de “choque do real”:

Defino o “choque do real”, como sendo a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador (...) que provocam forte ressonância emotiva. (...) O “choque do real”, no sentido que aqui emprego, está relacionado a ocorrências cotidianas, históricas e sociais. (...) Da perspectiva do criador artístico, entretanto, o uso do “choque do real” tem como finalidade provocar o espanto, atizar a denúncia social, ou aguçar o sentimento crítico. Em qualquer dessas modalidades, o “choque do real” quer desestabilizar a neutralidade do espectador/leitor sem que isto acarrete,

necessariamente, um agenciamento político.
(JAGUARIBE, 2007, p. 100/101)

Essa estratégia é empregada com eficiência e certa desmedida no filme *A Voz Adormecida*, que provoca uma reação de volta ao passado e um senso de injustiça que mesmo não tendo reparação ao menos não deve ser esquecido. No segundo filme em análise, há também a mesma estratégia, mas atenuada por já ser uma lembrança suscitada pelo protagonista e não uma premissa original da trama, que inicia com um pré-texto. Ambos os filmes podem ser considerados não documentários e sim “documentais” porque documentam fatos comprovados de períodos historicamente registrados. Se reconhecemos neles a factualidade é porque conseguimos entender que o filme, assim como o livro, é uma das maneiras mais eficazes de registrar fatos históricos.

Além do questionamento sobre a possibilidade de filmes “baseados em fatos reais” poderem evocar um passado e provocar reações diversas na audiência, temos que colocar mais um argumento a favor da relevância dos mesmos e da credibilidade que podem conquistar pelo fato de terem sido embasados em livros, o que aumenta consideravelmente o valor dos mesmos. Quando o livro é constituído por entrevistas e testemunhos, a possibilidade de uma autenticidade é mais elevada, assim como no livro *La voz dormiente*, de Dulce Chacón.

Em última análise, acredito que podemos dizer que, consideradas as devidas dimensões, o drama documental ou “dramadoc”, como denomino o filme baseado em fatos reais, oferece uma possibilidade de evocação do passado, assegurando uma reflexão pautada pela factualidade representada. Sem negar a subjetividade inerente ao documentário e à ficção, o drama documental que faz referência a momentos históricos relevantes tem lugar de destaque na rememoração dos mesmos, evitando que o esquecimento esvazie lembranças importantes.

Para concluir o texto, concordo com as palavras de Sarlo, no início de seu livro *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*:

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história. Porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo ou um lugar-comum. (Sarlo, 9)

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas: Papirus, 1999.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Trad. de José Lino Grünnewald. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas* - I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. O narrador: Observações sobre a obra de Nikolai Leskow. Trad. M. Carone. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. *Obras Escolhidas II*, Rua de Mão Única. São Paulo, Brasiliense, 1987b

------. *Obras Escolhidas I*, Magia e técnica, arte e política. São Paulo, Brasiliense, 1987a.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. Trad. de E. A. Cabral e J. B. de Oliveira Damião. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, W.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Vértice. Ed. Revista dos Tribunais, 1990

_____. A Memória Coletiva. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

JAGUARIBE, Beatriz. O choque do real: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.

LE GOFF, Jacques. História e memória. Tradução. Bernardo Leitão. 2 ed. Campinas, SP; Editora da UNICAMP, 1992.

MACHADO, Arlindo. Doc On-line, n. 11, dezembro de 2011, www.doc.ubi.pt, pp.5-24.
http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2007.

_____. La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1997.

PENAFRIA, Manuela, O filme documentário. História, Identidade, Tecnologia. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. Estudos históricos. Rio de Janeiro, vol. 5 n. 10, 1992.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional. Vol. II. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 159-226.

_____. Mas afinal... o que é mesmo documentário? São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas, São Paulo. Editora da UNICAMP, 2007.

SARLO, Beatriz. Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Filmografia

A VOZ ADORMECIDA (La voz dormida). Dir: Bento Zambrano. Espanha, 2011.

TREM NOTURNO PARA LISBOA. Dir: Bille August. Alemanha/Portugal, 2013.

CAPÍTULO 5

IMAGENS DOCUMENTAIS: subjetividades est(éticas) e (a)políticas

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico.

Guy Debord

O presente capítulo pretende trabalhar com trilogias, analisando imagens em três categorias de filmes que contemplam regimes políticos ditatoriais. A primeira categoria engloba documentários, a segunda versa sobre filmes que são baseados em fatos reais e a terceira contempla filmes de ficção. Considerando que a fronteira entre o documentário e a ficção é tênue e tende a minimizar as descrições classificatórias, o questionamento desta pesquisa é: que imagens serão parte da memória coletiva das ditaduras, as imagens de testemunhas, as de recomposições de fatos, as de arquivos políticos ou as que apresentam narrativas fictícias que se assemelham aos fatos?

A trilogia engloba também três conceitos como parte da argumentação. Como a “realidade” é impossível de ser representada fielmente, a proposta neste trabalho é considerar a

palavra “factualidade”, em lugar de “realidade”, no sentido de resgatar os fatos e como as imagens os representam. A segunda proposta é desenvolver o conceito que proponho, ou seja “dramadoc”, uma versão em contraponto a de “docudrama”, que é o documentário dramático. O dramadoc, ao contrário, é o drama que age como documentário, criando “imagens documentais”, aquelas que documentam sem pertencerem à tradicional classificação de documentário. O terceiro conceito é o de “memória-metamorfose”, embasado nos estudos de memória coletiva de Maurice Halbwachs, de memória subjetiva de Beatriz Sarlo e nos conceitos de Walter Benjamin sobre a memória voluntária e involuntária de Proust. Para mim, a memória está sempre se remodelando, se reconstruindo, se readaptando às circunstâncias do presente, daí a memória-metamorfose. Novos filmes, livros, cartas, autobiografias e testemunhos são construtores de novas percepções de memória.

Outra preocupação desta pesquisa é verificar até que ponto imagens podem revelar acontecimentos políticos em sua totalidade. Documentários e filmes baseados em fatos reais, e mesmo filmes de ficção que tem questões políticas como pano de fundo são muitas vezes permeados por subjetividades que interferem na captação de acontecimentos pertencentes aos regimes políticos autoritários, assim como momentos históricos são reconstruídos de acordo com o enfoque de seus produtores.

Os conceitos de “real”, “realidade” e “verdade” produzem uma ambiguidade que conduz a múltiplas conotações, gerando abstrações e generalizações que não se concretizam nas pretensas representações fiéis. Depois das teorias de Jean Baudrillard sobre o simulacro (1981), de Jacques Derrida sobre a desconstrução (1975, 2002) e de Guy Debord sobre o espetáculo (1997), seria impossível usarmos os termos indevidamente. Baudrillard, em sua trilogia “simulacro, implosão e hiper-realidade”, questiona o conceito de “realidade” e sugere uma “hiper-realidade”, onde a distinção entre imagem e política, entretenimento e informação se confundem, sugerindo que na política a imagem é mais importante que o conteúdo, o que fica evidenciado no filme *O Triunfo da Vontade* (Alemanha, 1934).

Derrida questiona a “verdade”, argumentando que a representação da mesma nunca é ela mesma e está sujeita a lacunas e subjetividades. Seu conceito de desconstrução não se refere à destruição e sim à crítica do logocentrismo e da estabilidade proposta pela metafísica ocidental. As imagens exibidas pelos filmes baseados em fatos reais, pelos documentários e pelos filmes de ficção que tem como tema os processos políticos ditatoriais não devem ser tomadas como “reais” e sim como desconstruções e reconstruções de fatos políticos que podem ser interpretados de maneiras diversas. Os filmes portugueses *Cartas a uma ditadura e 48*, por exemplo, são duas versões do mesmo período ditatorial de

Salazar, explicitando que não houve unanimidade em relação à atuação do ditador.

Debord, ao conceituar a sociedade do espetáculo, sugere que o espetáculo se origina na multiplicação de ícones e imagens, rituais políticos e mensagens publicitárias provocando uma sensação de felicidade, dissimulando as negatividades e exaltando a sedução pelas imagens espetacularizadas, o que é contemplado no filme *No*, em relação ao Plebiscito de 1988, quando a margem de vitória foi de baixa porcentagem e a campanha publicitária do “não” à Pinochet foi mais convincente. Embora as estatísticas demonstrem que mais de 40.000 pessoas foram torturadas, exiladas ou mortas durante a ditadura de Augusto Pinochet, há filmes que representam o ditador como herói. *I Love Pinochet* (Marcela Said 2001) e o documentário *Pinochet* (Ignácio Zegers 2012) enfatizam que o ditador liberou o Chile do Marxismo, trazendo prosperidade ao país.

Do mesmo modo, o filme *Cartas a uma ditadura* expõe uma multidão de simpatizantes aplaudindo Salazar. O filme entrevista mulheres que escreveram cartas de admiração ao ditador, exaltando suas qualidades de dirigente que respeitava as famílias portuguesas. Na mesma época, Portugal estava em crise, com torturas e exílios, mostrando a outra face do ditador. Essa diversidade de opiniões e mesmo as divergentes interpretações dos mesmos períodos ditatoriais, seja no Chile ou em Portugal,

refletem a subjetividade subjacente a quaisquer situações políticas e suas dialógicas representações. Esses exemplos demonstram a polifonia de vozes conceituada por Mikhail Bakhtin, que cunhou os termos “dialogismo” e “polifonia” (1981, 1984) para expor as diversas possibilidades de interpretação e de enfoques sobre um mesmo tema. Seu conceito sobre vozes, consonantes ou dissonantes, abre possibilidades a um número indeterminado de enfoques e construções em torno do mesmo tema, enfatizando que a objetividade não é mais esperada e que a subjetividade é o fio condutor das imagens das ditaduras que nos são mostradas e que formam a rede de memória coletiva, cunhando a lembrança que teremos das mesmas.

Além da adoção do vocábulo “factualidade” ao invés de “realidade”, argumento que a “história oficial” fica cada vez menos acessível com o passar dos anos e os testemunhos menos verossímeis. Denominei de “**memória-metamorfose**” este tipo de memória que vai adquirindo novas conotações e se reconstituindo a cada novo filme ou livro que nos traz outras constatações, como é o caso do filme biográfico *Hannah Arendt* (Alemanha/França, 2012), onde a pesquisadora sugere que o Holocausto teve participações de judeus simpatizantes com a causa de Hitler. Evitando o monologismo maniqueísta e relativizando a apreensão dos fatos, certos filmes trabalham em formato de ponto-contraponto, deixando entrever lacunas e inserindo idéias que se

opõe às interpretações generalizantes ao escolherem um só ponto de vista como referência. Do mesmo modo, adoto a metodologia de Hans-Georg Gadamer, com sua proposta de trabalhar no formato tese-antítese-síntese ou fusão de horizontes (1999, p. 272). Filmes que trabalham com testemunhos e com imagens de arquivo tendem a ser mais convincentes do que os que recontam fatos. Contudo, a pesquisadora e teórica argentina Beatriz Sarlo questiona o valor excessivo dado aos testemunhos.

o testemunho (...) é composto daquilo que um sujeito permite ou pode lembrar, daquilo que ele esquece, cala intencionalmente, modifica, inventa, transfere de um tom ou gênero a outro, daquilo que seus instrumentos culturais lhe permitem captar do passado, que suas idéias atuais lhe indicam que deve ser enfatizado em função de uma ação política ou moral no presente, daquilo que ele utiliza como dispositivo retórico para argumentar, atacar ou defender-se, daquilo que conhece por experiência e pelos meios de comunicação, e que se confunde, depois de um tempo, com sua experiência. (SARLO, 2007, pp. 58-59)

No caso das ditaduras sul-americanas, houve um processo de redemocratização e uma revisita ao período ditatorial, além de diversos livros sobre testemunhos, durante a década de 1980. O pesquisador e teórico Marcio Seligmann-Silva argumenta: “o testemunho é uma modalidade da memória...o conceito de testemunho adquiriu uma centralidade enorme no contexto de resistência às ditaduras que assolaram o continente”

(SELIGMANN-SILVA, 2008, pp. 73-74). Na Argentina, o papel dos testemunhos na arena política foi fundamental para os processos judiciais aos crimes contra os direitos humanos.

Apesar da relevância dos testemunhos, Sarlo enfatiza a subjetividade que permeia qualquer relato, seja de um militante, de um sobrevivente, seja de um espectador, seja de um exilado, ressaltando que os testemunhos não podem ser considerados como “verdade” e sim como reconstruções de um passado doloroso que, usando o conceito de Seligmann-Silva, constituem uma “memória traumática”. Mesmo considerando os processos subjetivos dos relatos, o filme *48*, com título relativo aos 48 anos de ditadura portuguesa, adota uma estratégia eficaz, capaz de emocionar, chocar e impressionar o espectador. As imagens mostradas são das fichas de detenção do PIDE, são fotografias dos prisioneiros políticos que se movem quase que imperceptivelmente. O filme é resultado de uma pesquisa imensa e de um trabalho cuidadoso de entrevistas para minimizar recordações desagradáveis aos sobreviventes da ditadura portuguesa. Em *Cartas a uma ditadura*, o processo foi o mesmo, iniciando com a leitura das cartas encontradas e finalizando com o consentimento das sete senhoras que concordaram em serem entrevistadas para o filme.

Por outro lado, enquanto as senhoras releem suas cartas após tantos anos, e algumas afirmaram que não sabiam que Salazar era considerado ditador, os entrevistados de *48* estavam

conscientizados do que falar e não falar, de como se comportar, de como resistir às torturas. Ambos os testemunhos, porém, são permeados de sensibilidade e subjetividade, e as imagens, que denomino de “imagens documentais”, são mais poderosas que as palavras. No filme *Cartas a uma ditadura*, as eloqüentes imagens das multidões saudando Salazar provocam reflexão sobre os processos políticos e suas representações. No filme *48*, as imagens das fotos também são de grande impacto. Mesmo concordando com Sarlo sobre superestimar testemunhos, que podem ser totalmente subjetivos, não há como descartar as entrevistas e depoimentos nos dois filmes portugueses.

O Triunfo da Vontade, aqui considerado *hors concours* por ser impactante e esteticamente bem elaborado, trabalha com o que atualmente denominamos de “conceito do espetáculo”, segundo Debord. As imagens cuidadosamente montadas, os ângulos escolhidos, a posição da câmera focalizando Hitler descendo dos céus como um enviado divino, as fileiras de soldados rigidamente perfilados, e a alegria dos figurantes, tudo faz pensar estarmos glorificando a supremacia alemã e seu enorme poder político. Contudo, as imagens são o que chamo *auto-imagens*: não estão ali para representar o Reich e sim para se auto apresentarem, belas e esteticamente perfeitas, para o deleite dos espectadores e o repúdio dos que lutaram contra a hegemonia alemã, que se sentiram injuriados ao ver o filme, tendo proibido sua exibição na

Alemanha. As *self images*, no entanto, consagraram a diretora, que sempre afirmou que o filme não foi construído especificamente para aquele efeito e que ela nunca foi simpatizante da causa de Hitler.

Outro filme com imagens de impacto sobre a ditadura de Hitler é *O Médico Alemão* (Lucia Puenzo, 2013). As imagens são ao mesmo tempo impactantes e de rara sensibilidade, com metáforas sutis como a da confecção de uma boneca artesanal pelo pai da menina protagonista, significando sua unicidade, contrastando com a produção em série de bonecas arianas, todas iguais, de olhos azuis e cabelos loiros. O suposto médico alemão era Josef Mengele, que estava fazendo experiências na Argentina, com a conivência de alguns simpatizantes dos projetos de Hitler. Novamente, como no filme *Hannah Arendt*, a polifonia de vozes discordantes de Bakhtin deixa entrever que os processos políticos ditatoriais não se fizeram somente com representantes alemães, e sim com judeus e argentinos, além de outros aliados.

ESTUDOS DE MEMÓRIA

O pesquisador e teórico Andreas Huyssen argumenta que há uma tendência, no momento, a revisitar o passado:

Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. Esse

fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX. (HUYSSSEN, 2000, p. 9)

Beatriz Sarlo discute o conceito de pós-memória, relacionado às memórias que continuam de uma geração a outra e que não são frutos do que foi vivido e sim do que foi contado e sofrido por outros membros da família ou por amigos, muitas vezes já falecidos. São relatos de segunda mão. Nesse caso, a pós-memória é conectada ao passado pela mediação e não pela experiência.

O prefixo “pós” indica o que vem depois da memória dos que viveram os fatos e assim, estabelecendo com a memória essa relação de posteridade, também tem conflitos e contradições característicos da análise intelectual do discurso sobre o passado e seus efeitos sobre sensibilidade. (SARLO, 2007, p. 92)

Sarlo argumenta que qualquer reconstituição do passado é feita em lugar de um fato e é, portanto, hipermediada (SARLO, 2007, p. 93).

Segundo Jacques Le Goff, o que sobrevive não é o que existiu no passado, mas a escolha feita pela forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade apresentada in dois formatos essenciais: os monumentos e os documentos (LE GOFF, 1992, p. 535). Para o teórico, os monumentos são a herança do passado e os documentos são as escolhas dos

historiadores. Apesar de que o conceito de memória é crucial, uma vez que é adaptado deve seguir dois caminhos: a memória histórica e a memória social.

Sarlo acredita que a recuperação do passado sempre terá que lidar com conflitos, considerando dois lados, memória e história (SARLO, 2007, p. 9). A teórica questiona o limite entre lembrança pessoal e verdade, realidade e lenda, sugerindo que a idéia de que existe uma “verdade” é questionável. Segundo a autora, a estratégia de reconstruir um passado, com entrevistas e lembranças, não é uma categoria relacionada à memória e sim à história. Baseada nesse seu entender, Sarlo afirma que o que diferencia a segunda geração de sobreviventes dos historiadores não é o aspecto histórico ou de memória e sim o envolvimento subjetivo e pessoal que não permite conclusões objetivas (SARLO, 2007, p. 95).

Concordo parcialmente com Sarlo sobre a subjetividade subjacente a todos os testemunhos e a qualquer filme ou representação de fatos políticos. Mesmo as imagens de arquivo foram filmadas por militantes ou por simpatizantes, fazendo com que o ponto de vista da câmera fosse direcionado a mostrar mais um lado do que o outro, dependendo do objetivo da filmagem. O direcionamento de qualquer registro é também questionável em termos de reprodução dos fatos. O que realmente aconteceu é reelaborado por todos nós, dependendo do que queremos acreditar ou

lembrar, e dependendo do que acreditamos no momento dos acontecimentos ou de nossas reflexões futuras sobre nosso envolvimento no momento e sobre o que os fatos realmente foram. Mesmo historiadores recontam fatos como pensam que eles ocorreram, o que nem sempre é objetivo.

Contudo, para esse estudo, as imagens são mais valorizadas do que os fatos que as mesmas pretendem representar. Aqui estamos analisando o poder das imagens e não o poder dos fatos políticos que geraram sua existência. Surge desta asserção parte do subtítulo deste estudo, ou seja, subjetividades *(a) políticas*. Não há depoimentos ou testemunhos totalmente objetivos, mas é justamente esse tipo de subjetividade que interessa a essa pesquisa, considerando que não há uma verdade única, e sim versões do que para cada um de nós essa verdade significa. Novamente evoco o poder das vozes de Bakhtin, que nesse caso são as vozes das imagens, que falam e nos revelam conteúdos visuais que só podem ser analisados através de suas est(éticas). Como está explícito no vocábulo, a ética está embutida como parte da estética, mas é a estética que domina a ética e impõe seus códigos de reconstrução.

Le Goff menciona que todos os documentos são “uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, de uma era, da sociedade que os produziu, mas também das eras sucessivas durante as quais eles continuaram a existir, talvez esquecidos, talvez manipulados, talvez em silêncio” (LE GOFF, 1992, p. 547).

Considerando que cada filme, ficcional, documentário, experimental ou híbrido, ou baseado em fatos reais, é uma montagem de idéias, nos resta analisar quais imagens são de maior impacto na reconstrução de fatos políticos e quais, no caso dessa pesquisa, nos falam mais emocionalmente, ou mais intelectualmente, ou mais coerentemente, dos períodos políticos ditatoriais aqui estudados.

Seligmann-Silva, em seu texto “O testemunho: entre a ficção e o “real”, contribui ao questionamento, como Sarlo e Le Goff, ao explicitar a produção dos depoimentos:

Apenas a passagem pela imaginação poderia dar conta daquilo que escapa ao conceito (...) Mas a imaginação não deve ser confundida com a “imagem”: o que conta é a capacidade de criar imagens, comparações e, sobretudo, de evocar o que não pode ser diretamente apresentado e muito menos representado. (SELIGMANN-SILVA, 2003, pp. 375-376)

Walter Benjamin entende a memória como um dever social para a preservação da história nacional e sugere que “articular historicamente o passado não significa ‘conhecê-lo’ como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987, pp. 224-225). Levando em consideração a observação de Benjamin, podemos deduzir que o autor quer a preservação do passado, mas reconhece que nem sempre é possível uma reconstrução exata de

fatos passados. O autor esclarece que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1987a, p. 229).

Comentando sobre a dicotomia proustiana memória voluntária e memória involuntária, Benjamin acredita que a primeira está “à disposição da inteligência...pronta a responder ao apelo da atenção” (BENJAMIN, 1983, pp.30-31), enquanto que a memória involuntária é aquela que evoca o passado a partir de alguma imagem ou objeto que dispara a recordação. Explicitando a questão que interessa a esta pesquisa em particular, Benjamin se pronuncia em relação à memória individual e coletiva, enfatizando que não há ruptura entre uma e outra quando há “experiência no sentido próprio do termo”:

...determinados conteúdos do passado individual entram em conjunção, na memória, com os do passado coletivo. Os cultos, com seus cerimoniais, com as suas festas,,, realizavam continuamente a fusão entre esses dois materiais da memória, Provocavam a lembrança de épocas determinadas e continuavam como ocasião e pretexto dessas lembranças durante toda a vida. Lembrança voluntária e involuntária perdem assim sua exclusividade recíproca. (BENJAMIN, 1983, p.32)

Em relação à memória, pesquisadores e autores são unânimes em reconhecer que deve haver uma lembrança contínua aos fatos

históricos para que haja uma assimilação sempre revisada. Maurice Halbwachs elabora seu conceito de lembrança:

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram ou continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída. (HALBWACHS, 1990, p. 34)

Em seu livro “A memória coletiva”, Halbwachs ressalta que lembrança e memória são conceitos que se complementam. Discorrendo sobre o tema, o autor pontua que a memória individual refere-se a “um ponto de vista sobre a memória coletiva” (2004, p. 55). Em relação à lembrança, o autor se posiciona:

A lembrança é, em larga medida, uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde

a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada... é uma imagem engajada em outras imagens. (HALBWACHS, 2004, pp.75-78)

O autor explica também o sentido de história em relação à nossa memória:

Por história é preciso entender então não uma sucessão cronológica de acontecimentos e de datas, mas tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros, e cujos livros e narrativas não nos apresentam em geral senão um quadro bem esquemático e incompleto. (HALBWACHS, 1990, p. 60)

Apesar de concordar parcialmente com os pesquisadores da memória, argumento que, se nunca poderemos recuperar os fatos políticos, que são complexos e repletos de conotações partidárias, militantes, simpatizantes, e especialmente construídos pelas mídias, ao menos podemos visualizar, através do que denomino *imagens documentais*, as vozes pertencentes ao discurso de memória visual que os filmes nos trazem e que não tem o compromisso político de retratarem a “verdade” e sim de nos oferecer suas construções est(éticas), muitas vezes (a) políticas, que criam um impacto relevante e que moldarão a memória quando no futuro não teremos mais sobreviventes dos períodos ditatoriais e saberemos o que os livros nos contam e o que os filmes nos mostram.

De acordo com Astrid Erll, em seu capítulo “Literatura, Filme e Midialidade da Memória Cultural”, no handbook Estudos da Memória Cultural,

Ficções, ambas novelísticas e fílmicas, possuem o potencial para gerar e moldar imagens do passado que serão retidas por muitas gerações. Veracidade histórica não é uma das preocupações desse “fazer-memória” em romances e filmes; em vez disso, eles apresentam ao público o que é pretensamente denominado de “autenticidade” ou “veracidade”. Eles criam imagens do passado que ressoam como memória cultural. (ERLL, 2008, p. 389)

Ainda em Estudos da Memória Cultural, Erll explica os efeitos que filmes e textos podem produzir em ambos os níveis da memória, individual e coletiva:

No nível coletivo, textos ficcionais e filmes podem se tornar uma poderosa mídia, cujas versões do passado circulam em amplos setores da sociedade, e mesmo internacionalmente. Essas mídias de memória cultural, no entanto, são frequentemente controvertidas. Seu efeito de fazer-memória não é baseado na unidade, coerência, e ideologia não-ambigua de imagens que veiculam, e sim no fato de que servem para impulsionar a discussão dessas imagens, portanto centrando a memória cultural em certas representações midiáticas e na série de questões conectadas com elas. No nível individual, representações midiáticas oferecem esquemas e textos que nos permitem criar em nossas mentes certas imagens do passado que podem inclusive moldar nossa própria experiência e nossas memórias autobiográficas. (ERLL, 2008, pp. 306-307)

Mesmo considerando o argumento concreto e objetivo de Erll, acredito que nossas memórias são alimentadas por filmes e livros, por testemunhos de militantes ou simpatizantes, por cartas e textos autobiográficos, por imagens de arquivo, por registros de fatos políticos e históricos. Se todos esses materiais de preservação de memória política e memória social são permeados de subjetividade, teremos que concordar com Derrida e seus conceitos de desconstrução, cabendo a nós a montagem do quebra-cabeça com tantas peças relevantes.

Para Derrida, “tudo que a desconstrução trata de demonstrar é que, se as convenções, as instituições, e o consenso são estabilizações, consistem em estabilizações de algo essencialmente instável e caótico” (DERRIDA, 2002, p. 162). Derrida argumenta que “fatalmente em um tecido antigo, é preciso continuar a desfazer, interminavelmente” (DERRIDA, 1975, p. 30).

Continuando seus argumentos, Derrida afirma que

Nunca se faz mais do que entrelaçar as raízes ao infinito, dobrando-as até fazê-las enraizarem-se em raízes, passarem de novo pelos mesmos pontos, redobram antigas aderências, circularem entre suas diferenças, enrolarem-se sobre si mesmas ou volverem-se reciprocamente [...] dizer que um texto nunca é mais do que um sistema de raízes é sem dúvida contradizer ao mesmo tempo o conceito de sistema e o esquema da raiz. (DERRIDA, 1967b, p. 126)

Exigir que filmes representem a “verdade” é acreditar que a “verdade” existe, o que não é mais possível na contemporaneidade, quando tantas teorias já explicitaram a impossibilidade tanto de existir apenas uma verdade quanto de querer representá-la. Quanto à factualidade, referente aos fatos ocorridos, não se pode negar que as ditaduras são fatos, realmente aconteceram. Contudo, esses fatos podem ser lembrados, reconstituídos ou representados de acordo com as convicções e enfoques de cada pesquisador, de cada roteirista, de cada diretor, de cada escritor. Sendo assim, o que se pode mensurar é a verossimilhança de cada obra em relação aos episódios e acontecimentos na arena política de cada país envolvido. Mesmo assim, é um processo complicado e subjetivo. O que esse estudo pretende não é classificar filmes de acordo com a verossimilhança e nem categorizar imagens, e sim analisar o impacto das imagens documentais, sejam elas de documentários, filmes ficcionais ou filmes baseados em fatos reais. Os aspectos políticos que originaram as imagens são, sem dúvida, relevantes e foram a base de todos os acontecimentos em processos ditatoriais, que é o tema geral dessa pesquisa. Contudo, a maior ênfase é dada às imagens, com suas est(éticas) por vezes (a) políticas, mas de impacto relevante para que a memória visual continue sendo uma memória-metamorfose, que vai se moldando de acordo com novas revisitas às ditaduras.

IMAGENS DOCUMENTAIS

O *corpus* desse estudo é formado de filmes catalogados como documentários, filmes baseados em fatos reais e filmes que tem a ditadura como tema ou pano de fundo. *Cartas a uma ditadura* (Inês de Medeiros, Portugal, 2006) e *48* (Susana de Sousa Dias, Portugal, 2010) são documentários sobre a ditadura portuguesa. *O Triunfo da Vontade* (Leni Riefenstahl, Alemanha, 1934) é um documentário alemão. Os filmes *No* (Pablo Larrain, Chile, 2012) e *A voz adormecida*, de Benito Zambrano (*La voz dormida*, Espanha, 2011) são dramas baseados em fatos reais. *Trem noturno para Lisboa*, de Bille August (Alemanha/Portugal, 2013) e *Hoje* (Tata Amaral, Brasil, 2011) são dramas que tem as ditaduras como tema. A diferenciação entre as três classificações se refere ao teor dos filmes. Os documentários tem imagens de arquivos ou de pessoas envolvidas nos eventos políticos, ao passo que os dramas baseados em fatos reais são atuados por atores profissionais, mas representando pessoas e eventos que existiram. Os dramas que tem as ditaduras como tema, no entanto, apresentam narrativas ficcionalizadas, que podem ou não ter ocorrido, mas que são dramatizadas por atores profissionais, apesar de se referirem a períodos existentes.

Quanto às polêmicas sobre o que é um documentário, dois pesquisadores do tema, Bill Nichols e Christian Metz, nos oferecem um formato ponto-contraponto em relação aos enfoques e

definições adotadas. Enquanto Metz acredita que “todo filme é um filme de ficção” (METZ, 1975, p. 31), Nichols argumenta que todo filme é documental (NICHOLS, 1977, p. 42). Nichols sugere que

todos os discursos, incluindo o filme documentário, procuram externalizar a evidência – para colocá-la referencialmente fora do domínio do discurso por ele mesmo, que então aponta para sua locação, além e antes da interpretação. A referência para essa locação externa, então, nomeia e deixa visível o que precisa de denominação. A evidência refere de volta a um fato, objeto ou situação – alguma coisa na qual duas ou mais pessoas concordam, algo verificável e concreto – mas fatos e eventos só adquirem o status de evidência dentro de um quadro discursivo ou interpretativo. (NICHOLS, 2008, p. 29)

Por outro lado, Metz argumenta:

no teatro, Sarah Bernhardt pode me dizer que ela é Fedra ou, se a peça de teatro for de outro período e rejeitar o regime figurativo, ela talvez diga, como num tipo de tetro moderno, que ela é Sarah Bernhardt. Mas de todo modo, I estaria vendo Sarah Bernhardt. No cinema, ela poderia fazer as mesmas duas formas de discurso, mas seria sua sombra que estaria me dizendo isso (ou ela estaria me oferecendo os discursos em sua própria ausência). (METZ, 1982, p. 731)

Considerando que as duas posições estão certas se analisarmos os argumentos objetivamente, podemos dizer que, apesar de parecerem posições radicais, cada teórico está analisando os fatos de seu próprio enfoque, de seu ponto de vista. Novamente

privilegiamos a existência de diferentes possibilidades ao analisar o mesmo tema, de diversas possíveis interpretações do mesmo fato, concluindo que a relevância está no enfoque. Quando Nichols sugere que todo filme “documenta” algo, esse algo está fora do filme e está sendo documentado no filme, ou seria melhor dizer, registrado no filme, seja esse filme um documentário, um drama, um filme de animação ou um filme experimental. Algo está sendo registrado. Por outro lado, quando Metz afirma que todo filme é um filme de ficção, o que ele está considerando não é “o que” está sendo documentado, mas “o como” está sendo registrado. Chegamos então ao argumento de Sarlo e de outros teóricos, quando dizem que tudo é subjetivo, nada pode ser considerado como o fato em si. Basta lembrar que quando uma câmera está em ação, seu foco deve ser apontado para algo e esse algo é definido pelo roteirista ou o diretor. Só essa decisão já altera a pretensa objetividade e representação do “real”.

Se todos os filmes documentam algo e se este algo não é objetivo, o *corpus* desta pesquisa contribui enormemente para uma reflexão sobre os processos políticos ditatoriais, analisados com uma certa relativização, procurando evitar classificações desnecessárias e tentando encontrar, em cada filme, subsídios para construções da memória-metamorfose enfatizando as imagens documentais.

O Triunfo da Vontade pode ser considerado, sem dúvida, o filme em que as imagens documentais são mais centradas nas mesmas, exibindo uma estética própria, sem remeter ao cenário político, mas criando o que Debord denomina de “espetáculo”. São imagens espetaculares, sedutoras, auto-imagens:

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como um sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. (DEBORD, 1997, p.18)

A primeira afirmação da citação acima é a epígrafe deste capítulo, em referência às imagens de Leni Riefenstahl, que em minha opinião não representam o sistema político e nem a raça pura e sim representam elas mesmas, imagens que são centradas na beleza estética, no poder da câmera, no espetáculo que proporcionam.

Susan Sontag, em comentários sobre *O Triunfo da Vontade*, acredita que os movimentos de câmera de Riefenstahl, juntamente com sua fotografia aérea e as lentes para distorcer a perspectiva podem ser considerados revolucionários na arte de documentar a História. Sontag, em seu ensaio “On Style”, argumenta que “though Riefenstahl’s genius as a film-maker, the ‘content’ has –

let us even assume, against her intentions – come to play a purely formal role” (SONTAG, 2001, p, 25). Explicitando o que a pesquisadora afirma, podemos concordar com a mesma no sentido de que o “conteúdo” do filme se dilui na grandeza e eloquência das imagens. Completando seu pensamento na entrevista de 1975, com Maxine Bernstein e Robert Boyers, Sontag menciona que, se por um lado os filmes de Riefenstahl transcendem a propaganda que veiculam, suas qualidades específicas demonstram como o conceito de estetização é de certa maneira idêntico a uma certa forma de propaganda (SONTAG, 1975, p. 59).

A "estetização da política", expressão cunhada por Walter Benjamin sobre Hitler e o fascismo, converge com a argumentação de Sontag, no sentido de colocar lado a lado estética e propaganda. Contudo, minha posição como pesquisadora e espectadora do filme *O Triunfo da Vontade* é de admitir que a estética de Riefenstahl conseguiu o mérito de fazer com que as imagens falassem mais do que as palavras ou do que estava escondido por trás do aparato cinematográfico. Suas imagens de impacto podem exemplificar a teoria do espetáculo de Debord, mas atestam a genialidade da fotógrafa e cineasta. Apesar dos documentos históricos nos contarem os fatos do nazismo, suas imagens indelévels tem seu brilho e sua vida por elas mesmas, sem depender do que estariam representando. Estavam representando elas mesmas, assegurando o que tinham para dizer, ou seja, a grandeza da Alemanha naquele

momento histórico do Congresso do Partido Nacional-Socialista em Nuremberg. São auto-imagens, mas produzem reflexão em dois sentidos: no sentido estético e no ético. No estético, demonstram a genialidade da cineasta, no ético nos fazem perceber que as ditaduras usam de estratégias políticas que ultrapassam a transparência dos processos e que, no caso do filme em questão, apresentam imagens espetacularizadas, minimizando o terror do Nazismo e maximizando a organização e a grandeza do Congresso de Nuremberg, imagens que podem ser consideradas políticas e (a)políticas ao mesmo tempo. Se *O Triunfo da Vontade* é considerado um documentário, certas considerações sobre esse gênero são relevantes.

Arlindo Machado, em seu artigo “Novos territórios do documentário”, processando uma revisão cronológica da história do documentário, questiona qual é o mais “verdadeiro” e qual o mais “encenado”, em relação à representação dos esquimós, como ilustração:

o personagem de Flaherty não é nada diferente do esquimó Inuk, interpretado por Anthony Quinn, no extraordinário filme de ficção *The Savage Innocents* (Sangue sobre a Neve/1960), de Nicholas Ray. O filme de Ray tem menos a dizer sobre os esquimós só porque a maior parte dele foi rodada com atores profissionais nos estúdios Pinewood e Cinecittà, respectivamente de Londres e Roma? Na verdade, há tanta pesquisa sobre o modo de vida dos esquimós no filme de Ray quanto no filme de

Flaherty. Poderíamos então definir documentário por uma tautologia: documentário é tudo aquilo que é produzido por uma classe de realizadores chamados documentaristas, assim como música é tudo aquilo que é produzido por músicos, mesmo quando não há som nenhum para ouvir, como no caso de algumas obras de John Cage e Mauricio Kagel. Pois, a bem da verdade, há tanta encenação e *mise en scène* nos filmes de Flaherty como nos mais imaginosos filmes de ficção. (MACHADO, 2001, pp.5-24, www.doc.ubi.pt.)

Nesse sentido, podemos questionar até que ponto narrativas ficcionais podem “documentar” situações políticas e como podem acionar lembranças que corroboram para a memória coletiva. O filme *Trem noturno para Lisboa*, transposto do romance homônimo de Pascal Mercier, pseudônimo de Peter Bieri, trabalha de forma diferenciada. Tanto o livro quanto o filme trazem o cenário da ditadura, com personagens pertencentes ao regime de Salazar moldados à semelhança do que poderia ter acontecido. A premissa do filme, ou seja, a viagem para Lisboa do protagonista, pode ser considerada metafórica em relação à viagem que fazemos sempre que evocamos um período histórico com o qual temos uma forte ligação. Nos dois textos, do livro e do filme, há uma dupla conotação: a estória e a História, duas facetas que, individuais, se reportam à ficção e ao documentário, mas que revisitadas e recontadas remetem à representação ficcional ou factual. A presença da ditadura é evidente e enfatizada, simultaneamente

revelada com o texto ficcional do protagonista, salvando a quase suicida personagem da morte na ponte, para em seguida encontrar seu livro e a passagem de trem que é o pretexto e o pré-texto da trama.

A ditadura de Portugal no filme *Trem noturno para Lisboa* é representada de forma atenuada, mas vai dando vida ao personagem Amadeu do Prado, cujo livro é uma das molas propulsoras da narrativa. O envolvimento dos jovens e especialmente a maneira como Amadeu se coloca, contra os princípios de sua família e engajado na luta contra o autoritarismo, faz com que a segunda trama fique mais complexa do que a primeira. A primeira, que dá origem à segunda, por vezes perde força por ser mesmo um pretexto adotado para evocar o regime de Salazar. A estória do professor entediado que vai impulsivamente para Lisboa depois de ter encontrado um livro no casaco da pessoa que salvou na ponte é a idéia norteadora do drama, mas a parte documental, que traz à lembrança os anos de perseguição e tortura, é o que mais interessa a esta pesquisa.

O filme *Hoje* tem como trama a estória fictícia da ex-militante Vera, que finalmente, depois de 30 anos, compra um apartamento com a indenização que recebe do governo brasileiro pelo assassinato de seu marido Luiz durante a ditadura. Em meio à mudança, o fantasma de seu marido aparece e ela recorda as torturas que ambos sofreram. A crítica ao filme ficou dividida

entre os que sugeriram que o filme exuma a ditadura, outros que acreditaram que a trama quer significar o esquecimento do período ditatorial, e os que pensam que a ditadura estará sempre como pano de fundo na memória dos brasileiros por termos anistiado e não punido os torturadores, como no Chile e na Argentina. Por ser ficcional, o filme enfoca mais o drama intimista da protagonista com seu marido do que o processo político da ditadura em si. O fato da atriz protagonista ser muito jovem prejudicou bastante a verossimilhança, por melhor que tenha sido a atuação da mesma. Não foi convincente porque na época lembrada no filme a atriz devia estar com menos de 10 anos. Para ser mais verossímil, a atriz deveria ter entre 60 e 70 anos. Apesar disso, o filme documenta a espera da anistia de muitos ex-militantes e a indenização tão aguardada.

Se documentários tem mais credibilidade do que dramas ficcionais, estes últimos têm dois apelos igualmente importantes: a parte emocional da história, que pode ser a mola propulsora da memória e do repensar sobre momentos políticos importantes, e as imagens recorrentes que identificam o autoritarismo. Não se pode negar que documentários com testemunhos e com imagens de arquivo podem ser mais enfáticos, mas ambas as formas de registro, sejam em formato de documentário ou de ficção, podem estimular uma reflexão sobre as ditaduras.

Nichols, em seu capítulo “Em que os documentários diferem dos outros tipos de filme”, de seu livro Introdução ao documentário, oferece uma diferenciação entre o filme documentário e o filme ficcional. Segundo o autor,

julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original – sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das idéias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou direção, do tom ou ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação do que da reprodução...Costumamos avaliar a organização de um documentário pelo poder de persuasão ou convencimento de suas representações e não pela plausibilidade ou pelo fascínio de suas fabricações... a dimensão indexadora de uma imagem refere-se à maneira pela qual a aparência dela é moldada ou determinada por aquilo que ela registra...no entanto, essa relação indexadora é verdadeira tanto na ficção como na não-ficção... podemos dizer que todos os filmes são documentários, sejam eles documentários de satisfação de desejos, sejam de representação social. Entretanto, na ficção desviamos nossa atenção da documentação de atores reais para a fabricação de personagens imaginários. Afastamos temporariamente a incredulidade em relação ao mundo fictício que se abre diante de nós. No documentário, continuamos atentos à documentação do que surge diante da câmera. .. o documentário re- apresenta o mundo histórico, fazendo um registro indexado dele. (NICHOLS, 1997, 47-71)

Nos dois filmes, *Trem Noturno para Lisboa e Hoje*, a atenção é voltada para uma representação convincente e para uma verossimilhança que possa ser coerente com o período a ser representado. Em ambos os filmes, a trama é mais voltada para a estória do que para o aspecto político. No primeiro filme, a viagem do professor é mais enfatizada, e no segundo a narrativa intimista é mais enfocada. Assim, os períodos políticos autoritários ficam mais diluídos e as possíveis veracidades das estórias ficam mais comprometidas. Apesar disso, ambos os filmes estimulam a reflexão e a memória coletiva.

Nos filmes baseados em fatos reais, a expectativa pela verossimilhança aumenta e, no caso da representação ser convincente, a idéia de que possa estar embasada em acontecimentos políticos faz com o filme tenha mais impacto, especialmente pelas suas imagens documentais. O filme *A voz adormecida* é oriundo do romance homônimo de Dulce Chacón, que entrevistou testemunhas, filhos e netos, participantes diretos ou indiretos do Pós Guerra Civil Espanhola (1931-1967) e vítimas da prisão de Ventas, em Madrid, durante a ditadura de Franco. O diretor Benito Zambrano e o roteirista Ignacio Del Moral expõem os absurdos do sistema autoritário e o posicionamento da Igreja, conivente com o regime de Francisco Franco. *A voz adormecida* é uma narrativa de testemunhos no romance e em sua transcrição fílmica, apesar da carga dramática ser, por vezes, excessiva, no

filme, ao representar a frustração de seus personagens. A espera do dia em que o pelotão de fuzilamento vai executar as vítimas do sistema é pontuada pelo choro angustiado, pelos gritos desesperados e pelas poucas esperanças que permeiam os sofrimentos e que são um respiro aos personagens assim como à platéia.

Uma das questões mais democráticas no cenário político da democracia é o voto, e esse é o tema do filme chileno *No*. Vencedor de muitos prêmios, o filme contempla a cobertura da mídia no Plebiscito de 1988, no qual o povo poderia votar. As duas campanhas, realizadas simultaneamente, revelam em suas representações ambos os lados do problema. A campanha do “No” vence pela porcentagem de 56%, o que demonstra a divisão de enfoques em relação à ditadura. O fato mais impactante é a aceitação do Plebiscito pelo ditador Augusto Pinochet, que nunca imaginou que poderia perder e estava preparado para estar no poder pelos próximos oito anos. Embora o filme tenha suscitado uma polêmica por ter centrado na campanha publicitária a vitória do Plebiscito, a estética adotada é diferenciada e o uso do U-Matic para simular cenários dos anos 80 é uma das estratégias mais convincentes.

Apesar de filmes “baseados em fatos reais” não serem assistidos pelo público com a intenção de checar fatos e datas e nem de obter informações mais precisas sobre determinados

eventos, a carga emocional apela aos sentimentos e remete aos sofrimentos de eras passadas, reacendendo o senso de justiça e de reparação inerentes aos períodos evocados. Enquanto o filme *A Voz Adormecida* evoca a revolta pelo abuso de poder da ditadura franquista, o *No* remete à sensação de justiça, de reparação e de sucesso no término de uma ditadura.

CONCLUSÃO

Analisando gradativamente, a conclusão é que as imagens documentais dos filmes de ficção tem menos impacto em relação à factualidade. A verossimilhança aumenta com os filmes baseados em fatos reais, que exibem imagens documentais que se assemelham muito ao cenário representado, apesar de ainda serem simulações. Os documentários com entrevistas e testemunhos, e com imagens de arquivo, são mais respeitados e por vezes funcionam como se fossem a “história oficial”, mesmo levando em consideração a subjetividade inerente a qualquer representação.

Tendo vencido o primeiro prêmio no DocLisboa 2006, o Troféu de Prata em Biarritz 2007 e o Prêmio Femina no Festival do Rio de Janeiro em 2008, o filme *Cartas a uma ditadura* revela um lado não tão conhecido nas discussões sobre a ditadura de Salazar: o papel das mulheres portuguesas, de diferentes classes sociais, em relação ao cenário político do país. Dando voz a essas mulheres, a diretora incita os espectadores a revisitar os anos

turbulentos e a permitir sentimentos e emoções, tendo em vista que os 48 anos de ditadura não foram julgados só de tristeza, mas também de alegrias em momentos mostrados em imagens de arquivo, quando multidões se reuniam para aplaudir e homenagear Salazar. As entrevistas são com as próprias autoras das cartas de admiração a Salazar, o que permite uma reflexão sobre o passado, quando muitos não tinham o conhecimento que o país estava em situação ditatorial.

Retratando o mesmo período, o filme *48* exhibe fotos dos torturados, com *voice over* dos mesmos, descrevendo suas torturas. O impacto é enorme, não só por ser um filme minimalista em sua estética visual fotográfica, mas por deixar que as expressões das fotos penetrem profundamente em nossas memórias. O documentário ganhou o Grande Prêmio do Cinema do Real em 2001, o Opus Bonum Award –Jilhava IDFF 2001 e o Fipresci Award-Dok Leipzig 2010, além de ser um tributo às vítimas do fascismo, de 1926 a 1974. Os silêncios do filme são significativos, permitindo a reflexão em cada foto apresentada, para que o sofrimento relatado possa ser assimilado. O último testemunho é o mais impactante, considerando que a pessoa, ainda jovem, pede para morrer, tendo já perdido sua esposa e sua mãe.

Esses dois documentários, em formato de ponto e contraponto, ou tese e antítese, demonstram claramente a possibilidade de diversos pontos de vista sobre o mesmo tema.

Analisando os dois lados da questão, e sem privilegiar um em detrimento do outro, podemos apreender o que Gadamer denomina de “fusão de horizontes”:

De fato o horizonte do presente está sendo continuamente formado, no sentido de que temos que continuamente testar nossos preconceitos. Uma parte importante desse teste é o encontro com o passado e a compreensão da tradição de onde viemos... O entendimento, então, é sempre a fusão desses horizontes que imaginamos que exista por eles mesmos. (GADAMER, 1999, p. 273)

Tentando responder ao questionamento inicial em relação a que imagens serão parte da memória coletiva das ditaduras, argumento que todas as imagens que denomino documentais, sejam de documentários, filmes baseados em fatos ou filmes de ficção que tem a ditadura como tema ou pano de fundo, são relevantes, dependendo do que significam para determinadas pessoas. Considerando o conceito de memória-metamorfose, cada vez mais as imagens documentais terão papel importante, se pensarmos que os testemunhos de sobreviventes ficarão mais raros, até não existirem mais sobreviventes, e nem militantes e nem simpatizantes dos regimes políticos ditatoriais. Nesse futuro, serão os filmes que revisitarão as ditaduras e que, cada vez mais, apresentarão vozes criativas, diversas, como as denominadas por Bakhtin de dialógicas:

Não existe uma primeira ou uma última palavra e não há limites no contexto dialógico (que se estende ao passado e ao futuro sem limites). Mesmo significados *passados*, que são aqueles nascidos no diálogo dos séculos passados, não podem ser estáveis (finalizados, terminados para sempre) – eles sempre mudarão (serão renovados) no processo dos futuros desenvolvimentos do diálogo. A qualquer momento no desenvolvimento do diálogo pode haver uma ilimitada quantidade de significados contextuais esquecidos, mas em certos momentos subsequentes os mesmos podem ser rememorados e renovados (em um novo contexto). (BAKHTIN, 1986, p.170)

O que ficará impresso na memória coletiva não será somente o momento histórico do fenômeno político em si, que é efêmero e só terá repercussão se for repetido, renovado, revisitado. Em contextos futuros, os eventos de décadas ou mesmo séculos passados serão recriados pelas imagens documentais e suas novas est(éticas), sejam elas políticas ou (a) políticas. Considerando a memória-metamorfose, os eventos revisitados através das imagens documentais estimularão outros olhares aos fatos políticos referentes a processos ditatoriais, incentivando continuamente uma reflexão sobre os mesmos.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail The dialogic imagination. Austin: University of Texas Press, 1981.

_____. Problems of Dostoevsky's poetics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

_____. Speech genres & other late essays. Austin: University Texas Press, 1986.

BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e Simulação. Lisboa: Relógio d' Água, 1981.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: Benjamin, W.; Horkheimer, M.; Adorno, T. W.; Habermas, J. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas* - I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

_____. Considerações sobre a Sociedade do Espetáculo. In: A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. Trad. Maria Beatriz M.N. da Silva. 3.^a ed., São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002 (L'Écriture et La Différance, 1967b).

_____. Posições: Semiologia e Materialismo. Lisboa: 1975 (Positions, 1972c)

ERLL, Astrid and Ansgar Nünning, in collab. with Sara B. Young, eds. *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York: de Gruyter, 2008.

GADAMER, Hans-Georg. *Truth and Method*. 2nd. Ed. New York: The Continuum Publishing Company, 1999.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução. Bernardo Leitão. 2 ed. Campinas, SP: Editora da UniCamp, 1992.

MACHADO, Arlindo. Doc On-line, n. 11, dezembro de 2011, www.doc.ubi.pt, pp.5-24.
(http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf)

METZ, Christian. “Le signifiant imaginaire”, *Communications*, 23, 1975.

_____. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. London: Macmillan, 1982; and Bloomington: Indiana University Press, 1982.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 2. ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2008.

_____. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo:

Companhia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Narrar o trauma- A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, vol. 20, nº 1, 2008.

_____. “O testemunho: entre a ficção e o real”. In: *História, Memória, Literatura*. Org. Seligmann-Silva, Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SONTAG, Susan. “On Style”, In: *Against Interpretation and other essays*. New York: Picador, 2001.

_____. Speech and Interview at Wellesley College, April 21, 1975. <http://www.americansuburbx.com/2013/06/susan-sontag-speech-and-interview-at-wellesley-college-1975.html>

Filmografia

A Voz Adormecida. Benito Zambrano, Espanha, 2011.

Cartas a uma ditadura. Ines de Medeiros, Portugal, 2006.

Hannah Arendt. Margarethe Von Trotta. Alemanha/França, 2012.

Hoje. Tata Amaral, Brasil, 2011.

No. Pablo Larrain, Chile, 2012.

O Médico Alemão. Lucia Puenzo,

Argentina/França/Espanha/Noruega, 2014.

O Triunfo da Vontade. Leni Riefenstahl, Alemanha, 1934.

48. Susana de Sousa Dias, Portugal, 2010.

Trem Noturno para Lisboa. Bille August, Portugal/Alemanha, 2013.

CAPÍTULO 6

A Memória Hoje: arquivos, anistia, esquecimento, nostalgia

*Chega mais perto e contempla as palavras:
cada uma tem mil faces secretas sob a face
neutra e te pergunta, sem interesse pela
resposta pobre ou terrível que lhes deres:
trouxeste a chave?*

Carlos Drummond de Andrade

Este capítulo busca refletir sobre a situação pós-ditatorial de três dos países analisados nesta pesquisa sobre as memórias das ditaduras: Brasil, Chile e Portugal, com especial ênfase no momento brasileiro de abertura de arquivos e de reflexões provocadas por palestras e filmes que nos oferecem espaço e lugar para considerações sobre o legado do passado, que deve nos alertar sobre o futuro. Diversas manifestações nos levam a crer que a revisita à ditadura brasileira pode ser positiva e despertar a nação do torpor em que esteve por muito tempo. Agora, sem medo e sem torturas corporais, os testemunhos podem vir à tona, os dramas vivenciados podem ser contados e levados em consideração por pesquisadores, cineastas e historiadores. A Comissão Nacional da Verdade, criada pela Lei 12528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012 para apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas até 1988, é uma das ações governamentais (www.cnv.gov.br). O site Memórias Reveladas- Centro de Referência das Lutas Políticas no Brasil – é outro local de pesquisa, assim como a III Jornada de

Estudos sobre Ditaduras e Direitos Humanos e, recentemente, a Exposição, Seminário e Mostra “Arquivos da Ditadura”, ocorrida em setembro de 2014, com a exibição do filme *48*, de Susana de Sousa Dias (já analisado em capítulos anteriores) e *Retratos de Identificação*, de Anita Leandro.

A Mostra de Filmes e o Seminário “Arquivos da Ditadura”, atividades coordenadas pela pesquisadora e cineasta Anita Leandro, são extremamente relevantes para o exercício de cidadania a que se propuseram. Os depoimentos, debates e palestras estão disponíveis nos links

<http://www.youtube.com/watch?v=c@Ao14q6zCI> (debate sobre o filme *Retratos de Identificação*) e

<http://www.youtube.com/watch?v=ewG70mcEFYk> (Master Class com Susana de Sousa Dias), o que pode proporcionar uma extensão em termos temporais para pesquisadores interessados no tema que não puderam estar presentes no evento.

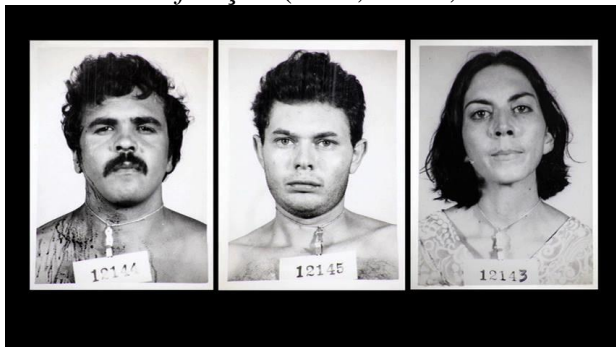
Os dois filmes, *48* e *Retratos de Identificação*, apresentam convergências e divergências, revelando vozes dialógicas que sussurram, outras que finalmente podem extravasar suas angústias, outras ainda que buscam um esquecimento e um novo porvir. Ambos os filmes trabalham com fotografias do PIDE, em Portugal, e do DOPS e SNI, no Brasil. As imagens aparentemente estáticas do primeiro filme vão revelando, aos poucos, seus mínimos movimentos, que acompanham a narração em *voice over*. Os lábios

cerrados, como índices metonímicos de um calar mesmo sob tortura, indicam a determinação de reagir às pressões, por vezes mortais, como no caso do preso político do segundo filme que, agora sabemos, teve seu laudo de autópsia forjado, não revelando a causa de sua morte. Enquanto o primeiro filme se propõe a exibir as fotos e os relatos sem entrevistas filmadas, o segundo filme conta com depoimentos dramáticos de sobreviventes e anistiados que retornaram ao Brasil e participaram da palestra ao vivo. Por eles sabemos do suicídio de uma das prisioneiras políticas em exílio, na Alemanha, que decidiu que sua vida não poderia continuar com pesadelos causados pelas torturas durante a ditadura brasileira.

48 (2010, Portugal, Susana de Sousa Dias)



Retratos de Identificação (2014, Brasil, Anita Leandro)



Retratos de Identificação é o primeiro filme brasileiro montado, ao longo de quatro anos, a partir dos arquivos fotográficos da repressão dos vinte anos de ditadura militar, de 1964 a 1985, reunindo fotografias e documentos de quatro guerrilheiros, dois dos quais podem hoje relatar suas torturas e seus exílios. O documentário exhibe imagens de torturas, necropsia e exame de corpo de delito, práticas instituídas no período da ditadura militar com os presos políticos. Pela primeira vez, Antônio Carlos Espinosa, ex-comandante da organização VAR-Palmares, e Reinaldo Guarany, do grupo tático armado ALN, visualizam suas fotografias. Espinosa dá seu depoimento sobre o assassinato de Chael Schreier, com quem conviveu na prisão e Guarany relembra sua saída do país em troca da vida do embaixador suíço Giovanni Bucher, em 1971, e comenta com muita emoção como Maria Auxiliadora Lara Barcellos, sua companheira em Berlim, decide se suicidar.

A pesquisadora e documentarista Anita Leandro começa sua palestra dizendo:

a memória da ditadura não está se apagando porque não existe ainda; os documentos estão se apagando; a História, antes de ser escrita já se apaga porque não fizemos dela um ato de memória; a memória é algo a ser inventado, a ser construído sempre; no Brasil vivemos um vácuo jurídico, um vácuo de interpretação coletiva do que aconteceu, de compartilhamento de nossa História que está para ser construída; os documentos existem para ajudar no processo.

<http://www.youtube.com/watch?v=c@Ao14q6zcl>

Corroborando com o argumento de Anita Leandro, a historiadora Heloisa Sterling acredita que “o passado é um território de disputa e desavença; nem sempre a história consegue acreditar na memória e a memória desconfia da história se não dá direito à lembrança” (<http://www.iea.usp.br/noticias/o-testemunho-como-elo-entre-a-memoria-e-a-historia-da-ditadura-militar>). Complementando seu pensamento, Sterling comenta que a Comissão Nacional da Verdade (CNV) não levou os crimes da ditadura militar ao conhecimento público e acrescenta: “passamos por três presidentes — Fernando Henrique Cardoso, Lula e Dilma, todos afetados de alguma forma pela ditadura — e nenhum conseguiu completar a transição democrática.” Ainda como parte de sua palestra no Seminário *Crise da Filiação: Subjetividade e Sofrimento no*

"*Tempo da Agressão*", realizado pelo GP Humanidade e Mundo Contemporâneo do IEA, no dia 11 de março de 2015, a historiadora acredita, convergindo com a proposta de Anita Leandro, na importância do testemunho como dispositivo reconstituído da ditadura militar. Para a filósofa Olgária Matos, Professora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP e mediadora do Encontro, "a memória é mais afetiva e mantém laços estreitos com o acontecimento rememorado; a história, em contraste, é marcada pelo distanciamento crítico e temporal, e o testemunho, por fim, é caracterizado pela riqueza de informações e pela escassez de tempo para processar os fatos testemunhados."

(<http://www.iea.usp.br/noticias/o-testemunho-como-elo-entre-a-memoria-e-a-historia-da-ditadura-militar>).

Beatriz Sarlo, em seu livro *Tempo Passado: cultura do passado e guinada subjetiva*, enfatiza que os testemunhos são supervalorizados, não sendo dada a devida importância à subjetividade. Embora reconhecendo a relevância da tese de Beatriz Sarlo sobre a subjetividade subjacente a qualquer testemunho ou relato, é inegável que as ditaduras devem ser revisitadas, oferecendo um panorama de visões e enfoques que serão a memória no futuro, quando não haverá mais a possibilidade de testemunhos que tenham delas participado. Acredito que os filmes sobre as ditaduras serão os guardiões da memória. Portanto,

a importância dos documentários sobre o tema deve ser reconhecida.

O filme *48*, com suas imagens e relatos, é um convite à reflexão e um desafio a ser vencido no sentido de um aprofundamento sobre o passado, não só pelo fato de que não se repita, pois é impossível deter o rumo da história, mas pelo próprio conhecimento dos eventos que mudaram a vida de muitos países e de muitos cidadãos. Os filmes sobre as ditaduras, alguns mais artísticos, outros mais enfáticos e ainda outros mais contundentes, oferecem uma visão multifacetada, com suas imagens, suas narrações e seus testemunhos. Essa polifonia bakhtiniana de vozes nos incita a pensar sobre escolhas políticas, engajamentos, crença e descrença nos regimes autoritários e mesmo indiferença em relação aos rumos de nossos países.

Reinaldo Guarany, em sua participação na mesa da palestra sobre “Arquivos da Ditadura”, esclarece que no Brasil a ditadura militar não foi derrubada, foi simplesmente passada dos militares aos presidentes civis. Assim, enquanto na Argentina e no Chile houve punição (Videla morreu na cadeia e muitos outros estão presos), no Brasil não houve punição.

No momento atual, as questões de anistia estão sendo estudadas. Dois filmes relevantes nesse aspecto são *Hoje*, de Tata Amaral, e *Repare Bem*, de Maria de Medeiros. O primeiro, ficcional baseado em fatos reais, mostra a decisão de uma das

várias mulheres cujos maridos nunca mais voltaram e provavelmente foram assassinados. Depois de anos aguardando notícias sobre seu marido, a protagonista do filme resolve que sua vida deve continuar. Com o valor recebido pela anistia, compra um apartamento. Nesse momento, seu marido surge em suas lembranças e questiona em que momento ela soube que ele estaria morto. As lembranças indeléveis dos que vivenciaram as ditaduras (e não só viveram durante as ditaduras) são pesadelos que dificilmente serão superados, mesmo depois de anistias, catarses coletivas e tratamentos psicológicos. Os traumas causados pela agressividade das ditaduras persistem mesmo depois de um quarto de século da finalização dos regimes autoritários. São marcas que voltam a se manifestar quando certas cenas ou palavras evocam os sofrimentos, reabrindo cicatrizes. *Hoje* é um filme que tenta resgatar a autonomia perdida e colocar um “basta” no passado para que a vida possa voltar a ser vivida mesmo com suas lembranças. Questiona também se as tentativas de corrigir um passado são válidas ou se certos fatos devem ser guardados em cofres com chaves perdidas (uma alusão à epígrafe deste capítulo).



Hoje (2011, Brasil, Tata Amaral)

Repare Bem, filme de Maria de Medeiros, portuguesa, é sobre a anistia, e entrevista Denise Crispim, esposa de Eduardo Leite (Bacuri), que foi torturada estando grávida de sua filha Eduarda e finalmente exilada no Chile e depois na Itália.



Repare Bem (2012, BR, Portugal, Maria de Medeiros)

Em seu depoimento, Denise narra as torturas sofridas pelo seu marido, que teve os olhos vazados e o corpo desfigurado e mutilado. É um filme de extrema sensibilidade, conduzido ética e esteticamente, com encaminhamentos e momentos de emoção que comovem e entristecem ao mesmo tempo, pela sua revisita a eventos que trazem uma amargura por não poderem ser dissolvidos pelo tempo nem esquecidos totalmente. Essa situação de impotência permeia o filme e transparece no semblante das entrevistadas, cujas vidas foram e continuam marcadas pelos acontecimentos sofridos. *Repare bem* inicia com um clip do filme *Um dia muito especial*, de Ettore Scola, com Sophia Loren e Marcello Mastroianni, considerando que Eduarda mora no mesmo prédio onde o mesmo foi filmado. O apartamento foi parcialmente adquirido com a indenização aos anistiados, o que remete à situação exibida no filme *Hoje*, de Tata Amaral. Denise Crispim voltou ao Brasil, onde continua sua luta por justiça e punição aos carrascos da ditadura.

A pesquisadora Anita Leandro, em sua palestra, quando questionada pela cineasta Susana de Sousa Dias sobre o conhecimento dos jovens em relação à ditadura, responde que há uma desinformação generalizada por falta de uma prática de discussão sobre o tema. Complementa comentando que há muitos filmes sobre a ditadura, mas são, em sua maioria, informativos e não reflexivos. Apesar da informação ser necessária, a mesma deve

sempre conduzir a uma reflexão. Mesmo a informação é por vezes inexistente, continua Anita Leandro, mencionando o caso de um aluno seu, muito jovem, que queria homenagear seu avô, sem saber que o mesmo era do SNI

(<http://www.youtube.com/watch?v=c@Ao14q6zcl>).

Além da questão da falta de conhecimento, acredito que há uma amnésia coletiva, seja por desinformação, por falta de incentivo nas escolas e principalmente por omissão da mídia. Na palestra, há a menção ao fato de que os anistiados por muito tempo ficaram calados. Nem suas próprias famílias sabiam de suas atividades. No entanto, com a possibilidade da revisita às ditaduras em diversos países, a História pode ser revista e novos enfoques podem ser reconfigurados. Através de filmes, testemunhos, arquivos e, principalmente, reflexões sobre eventos passados, talvez as gerações futuras possam contar com uma herança polissêmica menos maniqueísta da que os procedimentos dos períodos ditatoriais implantaram. Como cita Jacques Le Goff: “a memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos, pois, trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (LE GOFF, 2003, p.470-471).

Essa palavra, “memória”, que já foi interpretada por diversos pesquisadores e teóricos, e conceituada como “memória coletiva”, por Beatriz Sarlo, “memória coletiva”, por Maurice Halbwachs, e “memória-percepção”, por Henri Bergson, entre outras denominações, tem conquistado função histórica no momento atual. Como menciona Paul Ricoeur, em seu livro *A Memória, a História e o Esquecimento*:

De um lado, o esquecimento nos amedronta. Não estamos condenados a esquecer tudo? De outro, saudamos com uma pequena felicidade o retorno de um fragmento do passado arrancado, como se diz, ao esquecimento. As duas leituras prosseguem no decorrer de nossa vida – com a permissão do cérebro. (RICOEUR, 2010, p. 427)

Ricoeur complementa: “Ninguém pode fazer com que o que não é mais não tenha sido” (Ricoeur, 2010, p. 451). Segundo o teórico, não podemos dizer que o que aconteceu não aconteceu, ao mesmo tempo em que temos que salvaguardar os fragmentos para que o que aconteceu tenha significado, mais uma vez valorizando os testemunhos, mesmo com lacunas e silêncios, por vezes tão importantes quanto os relatos, assim como no silêncio de Reinaldo Guarany, no filme *Retratos de Identificação*.

O filme *48* também tem a preocupação, segundo a diretora Susana de Sousa Dias, de trabalhar com relatos e fazer o espectador confrontar o preso político, mas com a imagem do

passado e não do presente, considerando que há uma clivagem entre o preso político no presente e no passado: são tempos heterogêneos. Susana conta também que ficou em dúvida se deveria mostrar imagens de hoje, filmadas em suas 36 horas de entrevistas, ou só as narrativas com as imagens do passado, tendo optado pela segunda alternativa. A diretora trabalha com imagens em movimento e não com fotografias comentadas. A duração de cada imagem oferece ao espectador um tempo para pensar, assimilar ouvir e refletir. No filme, que tem 93 minutos de duração, há somente sete minutos de imagens, se as mesmas fossem apresentadas em sequência, sem o tempo expandido. Com o tempo expandido, o espectador pode realmente ouvir os entrevistados e seus contextos, não só linguisticamente, mas paralinguisticamente, com suas pausas, suspiros, emoções e entonações. Outro comentário da diretora cineasta foi a respeito de não enfatizar só a figura de Salazar e sim de refletir sobre um sistema, uma “teia” de autoritarismo, produzindo um “microcosmo do sistema” (<http://ww.youtube.com/watch?v=ewG70mcEFYk>).

Além dos conceitos sobre memória, contraditórios, convergentes ou divergentes, há a problemática da História, que para alguns já está escrita, para outros ainda está por fazer. Apesar da bibliografia e da filmografia de diversos países que passaram por períodos ditatoriais ser extensa, a noção de História é sempre complexa. Mesmo adotando o conceito de *desconstrução* de

Jacques Derrida ou relativizando radicalismos, não se pode dizer que há uma boa definição para o termo. Acredito que a História deve ser re-escrita permanentemente, re-inventada, desconstruída e reconstruída continuamente, sempre apresentando novos enfoques e perspectivas criativas, inventadas ou revisitadas. Maurice Halbwachs explica:

Não é na história aprendida, é na história vivida que se apoia nossa memória. Por história é preciso entender então não uma sucessão cronológica de acontecimentos e de datas, mas tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros, e cujos livros e narrativas não nos apresentam em geral senão um quadro bem esquemático e incompleto. (HALBWACHS, 2004,

p.64)

Considerando os períodos ditatoriais como históricos, podemos associar a memória e a história como participativas das ditaduras, a memória como formadora desse momento histórico e a história como vivenciada, como portadora de uma herança política a ser resguardada.

Os filmes *Repare Bem* e *Hoje* expressam a pós-ditadura, a anistia, a volta à vida abandonada. Contudo, nos trazem um questionamento: será mesmo uma volta? Uma nova vida? Os testemunhos, são catárticos? São fontes de divulgar o passado? São necessários para o futuro? Denise Crispim, em seu depoimento, relembra momentos importantes de seu

relacionamento, desde o dia em que conheceu “Bacuri” até o dia de sua morte. Apesar da tristeza em sua fala emocionada, ao menos ela soube da morte do companheiro. Este é o ponto mais relevante que une o filme de Maria Medeiros ao de Tata Amaral, ao de Anita Leandro e, de certo modo, ao de Patricio Guzmán, *Nostalgia da Luz*.



Nos quatro filmes, um dos subtemas é a morte e os corpos dos assassinados durante a ditadura. Em *Repare Bem*, a protagonista fala sobre a morte de seu companheiro, que teve seu corpo mutilado. Em *Retratos de Identificação*, finalmente o corpo de Schereier é exumado e a casa da morte é revelada. Em *Hoje*, a protagonista imagina que seu marido tenha sido assassinado, enquanto sua imagem-fantasma retorna para assombrá-la. Em *Nostalgia da Luz*, na imensidão do deserto do Atacama, mães e familiares procuram os corpos de seus entes queridos, que ainda

podem estar petrificados, visto que não há umidade e os corpos não se decompõem.



O filme de Patricio Guzmán exibe três pontos marcantes na História do país: os observatórios de astronomia, na esfera superior dirigida ao céu e suas constelações; as pinturas rupestres nas pedras, na esfera do meio; e a esfera interior do solo do deserto, ainda não inteiramente analisada, na busca intensa dos corpos dos desaparecidos. Parte do filme narra que os prisioneiros políticos da ditadura tiveram a sorte de poder contemplar as estrelas e esquecer a dor intensa de não poder expressar suas idéias livremente.

Nostálgico e poético, o filme passeia entre o céu, as entrevistas, e as imagens do deserto. A cena final leva as mães ao observatório, onde elas podem olhar para cima e visualizar o porvir ao invés de dirigir seus olhares para baixo, para o solo do Atacama.

Astrônomos europeus e norte-americanos, em 1962, verificaram que o céu do Atacama é cristalino e próprio para a observação das estrelas; arqueólogos pesquisam até hoje os vestígios de povos

antigos, sendo que Lautaro Nuñez já encontrou ossadas de desaparecidos; e Miguel Lawner desenhou de memória as prisões dos campos de concentração, expondo assim os horrores da ditadura (Barbosa, 2015). Nesse contexto polifônico, as vozes que enfocam as estrelas se mesclam aos ecos das vozes da ditadura e às vozes da nostalgia de um Chile que não é mais aquele descrito no início do filme, como um lugar calmo e harmonioso. Agora são vozes dialógicas, de reivindicação, de tristeza e de esperança, que perseguem o passado e o trazem ao presente, evocando memórias. Como cita Andreas Huyssen, toda representação é baseada em memória.

It does not require much theoretical sophistication to see that all representation – whether in language, narrative, image, or recorded sound – is based on memory. Re-presentation always comes after, even though some media will try to provide us with the delusion of pure presence. But rather than leading us to some authentic origin or giving us verifiable access to the real, memory, even and especially in its belatedness, is itself based on representation. The past is not simply there in memory, but it must be articulated to become memory. Rather than lamenting or ignoring it, this split should be understood as a powerful stimulant for cultural and artistic creativity. (HUYSSSEN, 1995, p. 2-3)

Huyssen, ao sugerir que o passado não está simplesmente lá na memória, mas tem que ser articulado para se transformar em

memória, oferece uma solução plausível: ao invés de lamentarmos ou ignorarmos o passado, poderemos considerá-lo como um estimulante poderoso para uma criatividade cultural e artística.

Os cinco filmes aqui destacados convergem em relação à representação de fatos e eventos com a preocupação de formar um repertório de conscientização histórica para que no futuro, quando não mais teremos testemunhos diretos nem participantes que vivenciaram ditaduras, os filmes possam preencher algumas lacunas na História construída. Sendo assim, gostaria de concluir este capítulo com uma citação de Jacques Le Goff:

A distinção passado/presente que aqui nos ocupa é a que existe na consciência coletiva, em especial na consciência social histórica. Mas torna-se necessário, antes de mais nada, chamar a atenção para a pertinência desta posição e evocar o par passado/presente sob outras perspectivas, que ultrapassam as da memória coletiva e da história. De fato, a realidade da percepção e divisão do tempo em função de um antes e um depois não se limita, em nível individual ou coletivo, à oposição presente/passado: devemos acrescentar-lhe uma terceira dimensão, o futuro. (LE GOFF, 2003, p.209)

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Neusa. Cineweb via Reuters, 25/02/2015

<http://g1.globo.com/pop/are/cinema/noticia/2015/02/estréia-nostalgia-da-luz-usa-ciencia-ao-abordar-crimes-da-ditadura-chilena.html>

DIAS, Susana de Sousa. Master Class. Seminário “Arquivos da Ditadura”. Rio de Janeiro, 12 a 18 set. 2014.

<http://ww.youtube.com/watch?v=ewG70mcEFYk>

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HUYSSSEN, Andreas. *Twilight Memories: marking time in a culture of amnesia*. New York: Routledge, 1995.

LEANDRO, Anita. Seminário “Arquivos da Ditadura”. Rio de Janeiro, 12 a 18 set 2014.

<http://www.youtube.com/watch?v=c@Ao14q6zcl>

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2013.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2010.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

Filmografia

***Hoje.* Tata Amaral, Brasil, 2014, 90'.**

***Nostalgia da Luz.* Patricio Guzmán, Chile, 2010, 90'.**

48. *Susana de Sousa Dias*, Portugal, 2010, 92'.

***Repare Bem.* Maria de Medeiros, Portugal/Brasil, 2012, 105'.**

***Retratos de Identificação.* Anita Leandro, Brasil, 2014, 71'.**

CONCLUSÃO

A história, enquanto representação do passado, se atrela a continuidades e discontinuidades temporais, sendo, pois, uma operação intelectual que demanda análise e discurso crítico. A memória, afetiva e mágica, emerge de um grupo que ela une, é múltipla, acelerada, coletiva, plural e individualizada.

Pierre Nora

A revisita às ditaduras tem sido atividade recorrente em muitos países, tornando-se assim um processo de reconsideração dos períodos ditatoriais, incentivando novas leituras e enfoques mais amadurecidos devido ao distanciamento que pode proporcionar uma visão mais objetiva dos fatos ocorridos. Nesta pesquisa, procurei selecionar objetivos que considere de relevância para uma análise que valorizasse aspectos de sensibilidade e de emotividade, para uma possível reflexão crítica, ao invés de uma análise informativa e politizada. Escolhi como palavras-chave **imagem, memória, história, esquecimento, subjetividade e est(ética)s**. Os filmes do *corpus* também foram selecionados pelos mesmos aspectos, incluindo a função de criatividade que marca montagem e os elementos fílmicos que exibem conteúdos de forma artística. O documentário *O Triunfo da Vontade*, de Leni Riefenstahl, permeia o texto em quase todos

os capítulos, pelas suas imagens de alto valor artístico, o que me fez pensar: “são imagens da ditadura ou ditadura das imagens?” Depois das análises, acredito que os filmes de Riefenstahl poderiam ser denominados criadores de uma ditadura de imagens, onde a visualidade fala por si mesma e onde o conteúdo é menos importante que a estética que pretensamente os reproduz. Não se pode negar o valor artístico de seus filmes, quer sejam considerados de propaganda ao sistema ou de engajamento político. A cineasta sempre afirmou que seu compromisso era com sua arte e não com a política. Apesar disso, alguns críticos não souberam valorizar sua obra, que foi menosprezada.

Para não incorrer em maniqueísmos ou análises unilaterais, procurei seguir uma metodologia embasada nos conceitos de Hans-Georg Gadamer de tese-antítese e síntese ou fusão de horizontes. Mesmo seduzida pelos apelos artísticos e imagens de impacto, procurei não priorizar um lado só das questões propostas pelos filmes que selecionei. Considerando que muitos países já passaram por sistemas autoritários, e que o universo de filmes sobre o tema é extenso, meu recorte privilegiou os países que denominei de ABS, ou seja, Argentina, Brasil e Chile, na América do Sul, e Portugal e Espanha, na Europa, por serem países que tem práticas semelhantes aos nossos costumes.

Argumento, nesta pesquisa, que no futuro, quando não poderemos mais contar com testemunhos e não teremos o

privilégio de ter sobreviventes dos sistemas ditatoriais, serão os filmes que terão papel preponderante para que a memória e a história sejam salvaguardadas. Apesar de ter analisado diversos conceitos de memória e de história, adotei para a conclusão a citação da epígrafe, de Pierre Nora, por especificar de maneira concisa e clara a característica de cada termo:

A história, enquanto representação do passado, se atrela a continuidades e descontinuidades temporais, sendo, pois, uma operação intelectual que demanda análise e discurso crítico. A memória, afetiva e mágica, emerge de um grupo que ela une, é múltipla, acelerada, coletiva, plural e individualizada. (Nora, 1993, p. 8)

A definição de memória como afetiva e mágica permite que a subjetividade se justifique, e que a lembrança dos sobreviventes se liberte de princípios rígidos que nunca poderão guiar o pensamento. A concepção de Nora dialoga com os conceitos de Gilles Deleuze e Felix Guattari sobre estruturas arbóreas e rizomáticas:

O pensamento não é arborescente e o cérebro não é uma matéria enraizada nem ramificada....É como no caso da memória... Os neurólogos, os psicofisiólogos, distinguem uma memória longa e uma memória curta (da ordem de um minuto). Ora, a diferença não é somente quantitativa: a memória curta é de tipo rizoma, diagrama, enquanto que a longa é arborescente e centralizada (impressão,

engrama, decalque ou foto). A memória curta não é de forma alguma submetida a uma lei de contigüidade ou de imediatidade em relação a seu objeto; ela pode acontecer à distância, vir ou voltar muito tempo depois, mas sempre em condições de descontinuidade, de ruptura e de multiplicidade. Além disto, as duas memórias não se distinguem como dois modos temporais de apreensão da mesma coisa; não é a mesma coisa, não é a mesma recordação, não é também a mesma idéia que elas apreendem....A memória curta compreende o esquecimento como processo; ela não se confunde com o instante, mas com o rizoma coletivo, temporal e nervoso. A memória longa (família, raça, sociedade ou civilização) decalca e traduz, mas o que ela traduz continua a agir nela, à distância, a contratempo, "intempestivamente", não instantaneamente. (Deleuze e Guattari, 1995, p. 11)

Em relação ao esquecimento, recorri aos conceitos de Paul Ricoeur, que menciona rastros cerebrais e documentos escritos dos nossos arquivos. O autor sugere que o rastro e o esquecimento têm em comum a noção de apagamento, mas o esquecimento tem igualmente um polo ativo ligado ao processo de rememoração, essa busca para reencontrar as memórias perdidas que não estão realmente desaparecidas (Ricoeur, palestra, 2003).

Beatriz Sarlo foi uma de minhas consultas mais freqüentes, especialmente em relação ao conceito de memória subjetiva, com o qual concordo, sem no entanto deixar de salientar a relevância dos testemunhos e entrevistas que, mesmo subjetivos, nos trazem vozes

importantes. Outros pesquisadores e teóricos, como Maurice Halbwachs, Jacques Le Goff e Henri Bergson foram enfatizados, em seus estudos sobre memória coletiva, memória e história, e memória-percepção, respectivamente. Conceitos também pesquisados foram os de memória subterrânea, de Michel Pollack, de memória-cultura, de Jan Assmann, de pós-memória, de Beatriz Sarlo, baseada em Marianne Hirsch e James Young, além de minhas denominações de memória-manqué e memória-metamorfose. Conceitos de imagem também foram bastante pesquisados, com ênfase em imagem-excesso, de Lipovetsky e Serroy, e meus conceitos de auto-imagem, imagem-marketing, e imagens-emoção, entre outros.

Outro subtema desta pesquisa foi o argumento de que tanto documentários, assim como filmes baseados em fatos reais ou mesmo dramas que tem as ditaduras como pano de fundo, podem documentar algo. Para esta parte, meu embasamento foram as idéias de Bill Nichols, Fernão Ramos e Manuela Penafria, especialmente no que se refere ao documentário e suas conotações de hibridação, mais acentuadas nas últimas décadas.

Criei o termo **dramadoc**, ou drama documental, em contraposição ao docudrama, já bem analisado. Por dramadoc quero dizer os filmes classificados como drama, mas que documentam a ditadura mesmo não sendo baseados em fatos reais e nem documentários.

Outro neologismo foi o termo **factualidade**. Tendo por base as teorias de desconstrução de Jacques Derrida, acredito que os termos realidade e verdade são subjetivos, referindo-se a realidades e verdades pessoais, não sendo assim adequados para expressar fatos e eventos. Sendo assim, optei pelo termo **factualidade**.

Em relação ao conceito de imagem, denominei **imagem-catarse** aquela que pertence a cenas de justiça poética, como a morte de Hitler no filme de Tarantino *Bastardos Inglórios*.

Classifiquei como **imagem documental** aquela que pertence a dramas não documentários, mas que exibe características que podem documentar algo referente às ditaduras, como nos filmes *Voz Adormecida*, *No e Trem Noturno para Lisboa*.

Os três filmes citados mostram imagens fortes da prisão, do plebiscito e do contexto ditatorial em Portugal, respectivamente.

Contudo, o termo mais contundente que proponho é **memória-metamorfose**, considerando que a memória se desterritorializa e se reterritorializa de acordo com as mudanças temporais e espaciais e, especialmente, de acordo com a reflexão que acompanha cada etapa de nossas vidas, nos levando a repensar e a adicionar ou mudar conceitos que já não se adaptam ao nosso modo de vida ou mesmo à vida cultural e social de nossos países. O que pensávamos no passado, no calor dos eventos e das pressões ditatoriais nem sempre é o que pensamos mais tarde, no período de

agora, de pós-ditadura, quando o distanciamento ou o esfriamento das questões nos traz uma reflexão mais madura.

O resultado desta pesquisa é estimulante, especialmente neste momento quando muitas iniciativas estão sendo produzidas, gerando um repertório mais amplo dos períodos ditatoriais na América do Sul, na Espanha e em Portugal. Os processos de anistia tem encorajado mais filmes, como os recém-produzidos *A Toca do Lobo*, de Catarina Mourão e *O medo à espreita*, de Marta Pessoa, que obteve o Premio Anistia Internacional no Indie Lisboa 2015.

Como finalização, cito Henri Bergson:

Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo. Também o passado que remontamos deste modo é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para diante nos leva a agir e a viver. (BERGSON, 1999, p. 50)

Referências Bibliográficas

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 1ª. edição. São Paulo: Ed. 34, 1995.

GADAMER, Hans-Georg. *Truth and Method*. 2nd. Ed. New York: The Continuum Publishing Company, 1999.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares, *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, dez. 1993, pp. 7-28.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2010.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Denize C. Org. Imagem (IR) Realidade: comunicação e cibermídia. Porto Alegre: Sulina, 2006.

ARAÚJO, Denize C. e BARBOSA, Marialva Orgs. Imagíbrida: comunicação, imagem e hibridação, Porto Alegre: editoraplus.org. <http://acervo-digital.espm.br/e-books/249781.pdf>

ARAÚJO, Denize C. Imagens Revisitadas: ensaios sobre a estética da hipervenção. Porto Alegre: Sulina, 2007.

ASSMANN, Jan. Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge University Press, 2011.

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas: Papirus, 1999.

BACHELARD, G. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. Problems of Dostoevsky's poetics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

---. Speech genres & other late essays. Austin: University Texas Press, 1986.

---. The dialogic imagination. Austin: University of Texas Press, 1981.

---. Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARBOSA, Neusa. Cineweb via Reuters, 25/02/2015
<http://g1.globo.com/pop/are/cinema/noticia/2015/02/estréia->

nostalgia-da-luz-usa-ciencia-ao-abordar-crimes-da-ditadura-chilena.html

BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. Senhas. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

---. Simulacros e Simulação. Lisboa: Relógio d' Água, 1981.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Observações sobre a obra de Nikolai Leskow. Trad. M. Carone. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. Textos escolhidos. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

---. Obras Escolhidas II, Rua de Mão Única. São Paulo, Brasiliense, 1987b Obras Escolhidas I, Magia e técnica, arte e política. São Paulo, Brasiliense, 1987a.

---. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: Benjamin, W.; Horkheimer, M.; Adorno, T. W.; Habermas, J. Textos escolhidos. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

---. Experiência e pobreza. In: Obras escolhidas - I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

---. Pequena história da fotografia. In: ---. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Vol. 1. Tradução Sergio Paulo

---. Sobre alguns temas em Baudelaire. Trad. de E. A. Cabral e J. B. de Oliveira Damião. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, W.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, Textos escolhidos. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BERGSON, Henri. Matéria e Memória. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BURKE, Peter. “História como memória social”. In: Variedades de história cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2000, p. 67-89.

COUCHOT, Edmond. “Entre lo real y lo virtual: uma arte de la hibridación”. In: Giannetti, C. (org.). Arte em la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética. Barcelona: ACC L’ Anglot/Goethe Institut, 1997.

DEBORD, GUY. A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. 1ª. edição. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. Cinema. L’Image-mouvement. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

DELEUZE, Gilles. A Lógica do Sentido. São Paulo: Perspectiva. 1974.

DELEUZE, Gilles. Cinema II: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DERRIDA, Jacques. Posições: Semiologia e Materialismo. Lisboa: 1975 (Positions, 1972c)

---. A escritura e a diferença. Trad. Maria Beatriz M.N. da Silva. 3.ª ed., São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002 (L’Ecriture et La Différance, 1967b).

---. A farmácia de Platão. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

---. A voz e o fenômeno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

DIAS, Susana de Sousa. Master Class. Seminário “Arquivos da Ditadura”. Rio de Janeiro, 12 a 18 set. 2014.

<http://www.youtube.com/watch?v=ewG70mcEFYk>

ERLL, Astrid and Ansgar Nünning, in collab. with Sara B. Young, eds. Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook. Berlin/New York: de Gruyter, 2008.

FERRAZ, Joana D`Arc Fernandes. As versões cinematográficas da ditadura brasileira. In XIII Congresso Brasileiro de Sociologia. UFPE, 2007.

GADAMER, Hans-Georg. Truth and Method. 2nd. Ed. New York: The Continuum Publishing Company, 1999.

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Ed. Centauro, 2004

---. A Memória Coletiva. São Paulo: Vértice. Ed. Revista dos Tribunais. 1990

---. On Collective Memory. The University of Chicago Press, 1992.

Hirsch, Marianne. Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory. Cambridge: Harvard UP, 1997.

---. The Generation of Postmemory. Poetics Today, Durham: Duke University Press, 29:1, 2008.

HUYSSSEIN, Andreas. Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory. Stanford: Stanford University Press, 2003.

---. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

---. Twilight Memories: marking time in a culture of amnesia. New York: Routledge, 1995.

JAGUARIBE, Beatriz. O choque do real: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.

JAMESON, Fredric. As marcas do visível. Rio de Janeiro: edições Graal. 1995.

KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. São Paulo: Perspectiva, 1979.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2013.

---. História e memória. Tradução. Bernardo Leitão. 2 ed. Campinas, SP: Editora da UniCamp, 1992.

LEANDRO, Anita. Seminário “Arquivos da Ditadura”. Rio de Janeiro, 12 a 18 set 2014.

<http://www.youtube.com/watch?v=c@Ao14q6zcl>

LIPOVETSKY, Gilles. Os tempos hipermodernos. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. A Tela Global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MACHADO, Arlindo. “Novos territórios do documentário”. Doc On-line, n. 11, dez;2011, www.doc.ubi.pt, pp.5-24.
www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf

---. Pré-cinemas & Pós-cinemas. São Paulo: Papirus, 1997.

MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 18 n°. 51

www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v18n51/15987.pdf

METZ, Christian. The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema. London: Macmillan, 1982; and Bloomington: Indiana University Press, 1982.

---. “Le signifiant imaginaire”, Communications, 23, 1975.

---. A significação do filme. São Paulo: Perspectiva, 1972.

NICHOLS, Bill. La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1997

---. Representing Reality: issues and concepts in documentary. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1991.

---. “The Question of Evidence, the Power of Rhetoric and Documentary Film” In Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices. Eds. Thomas Austin and Wilma de Jong. McGraw-Hill: Open University Press, 2008.

---. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). Teoria contemporânea do cinema. São Paulo: Editora Senac, 2005. v. II. p. 47-67.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. 2. ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2008.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares, Projeto História. São Paulo: PUC, n. 10, dez. 1993, pp. 7-28.

PENAFRIA, Manuela, O filme documentário. História, Identidade, Tecnologia. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

PLAZA, Julio e TAVARES, Monica. Processos Criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais. SP: Hucitec, 1998.

POLLACK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

POLLACK, Michel. Memória e identidade social. Estudos históricos. Rio de Janeiro, vol.5 n. 10, 1992.

RABINOWITZ, Paula. They must be represented: the politics of documentary. London/New York. Verso Editorial, 1994.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional. Vol. II. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 159-226.

---. Mas afinal... o que é mesmo documentário? São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

RICOEUR, Paul. A memória, a história e o esquecimento. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2010.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas, São Paulo. Editora da UNICAMP, 2007.

ROHTER, Larry (Feb 8, 2013). "Oscar nominated 'No' stirring debate in Chile". The New York Times. Retrieved 16 March 2013.

SANTAELLA, Lucia e WINFRIED, Nöth. Imagem. Cognição, semiótica, mídia. São Paulo, Iluminuras, 1998.

SARAMAGO, José. A Caverna. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

“Saramago sai da caverna”. Entrevista com Cassiano Elek Machado sobre livro A Caverna. 11/11/2000.
<http://biblioteca.folha.com.br/1/04/2000111101.html>
<http://www.youtube.com/watch?v=XvKzrsAk168>

SARLO, Beatriz. Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d’Aguilar. SP: Companhia das Letras, BH: Editora da UFMG, 2007.

SCARPELLI, Carolina Dellamore Batista . A Ditadura Militar na Tela: História, Cinema e Memória no Filme Cabra-Cega. O Olho da História , v. 11, p. 12, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O testemunho: entre a ficção e o real”. In: História, Memória , Literatura. Org. Seligmann-Silva, Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

---. “Narrar o trauma- A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. Psicologia Clinica, Rio de Janeiro, vol. 20, nº 1, 2008.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica. Trad. De Marcus Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SONTAG, Susan. “On Style”, In: Against Interpretation and other essays. New York: Picador, 2001.

---. Speech and Interview at Wellesley College, April 21, 1975.
<http://www.americansuburbx.com/2013/06/susan-sonntag-speech-and-interview-at-wellesley-college-1975.html>

SONTAG, Susan. Ensaios sobre fotografia (On Photography). Lisboa, Publicações Dom Quixote. Coleção Arte e Sociedade n. 5, 1986.

TURKLE, Sherry. *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*. New York: Simon & Schuster, 1995.

WATCHTEL, Edward. The first picture show: cinematic aspects of cave art. *Leonardo*, n. 2, San Francisco n. 2, 1993, v.26

YOUNG, James. *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale UP, 2000.

FILMOGRAFIA

- A alma do negócio*. Brasil. 1996. José Roberto Torero.
- A Voz Adormecida (La Voz Dormida)*. Espanha. 2011. Benito Zambrano.
- Amor por contrato. The Joneses*. USA. 2009. Derrick Borte.
- Ben X – A Fase Final*. Bélgica. 2007. Nic Balthazar.
- Cartas a uma ditadura (Letters to a dictator)*. Portugal. 2006. Inês de Medeiros.
- Clandestine Childhood*. Argentina. 2011. Benjamin Ávila.
- Hannah Arendt*. Alemanha/França. 2012. Margarethe Von Trotta.
- Heads or Tails (Cara ou Coroa)*. Brazil. 2012. Ugo Giorgetti.
- História Oficial*. Argentina. 1985. Luiz Puenzo.
- Hoje (Today)*. Brasil. 2011. Tata Amaral.
- I Love Pinochet*. Chile. 2001. Marcela Said.
- Janela da alma*. Brasil. 2002. João Jardim e Walter Carvalho.
- Ladrões de sabonete*. Itália. 1989. Maurizio Nichetti.
- Life of Pi*. USA. 2012. Ang Lee.
- Marighella*. Brazil. 2012. Isa Grinspum Ferraz.
- Matrix*. USA. 1999. Andy e Larry Wachowski.
- Nanook of the North*. USA. 1922. Robert Flaherty.
- No*. Chile. 2012. Pablo Larraín.
- Nostalgia da Luz*. Chile. 2010. Patricio Guzmán.
- O Médico Alemão (Wakolda)*. Argentina. 2014. Lucia Puenzo.

O Poderoso Chefão (The Godfather). USA. 1972. Francis Ford Coppola.

O Show de Truman. USA. 1998. Peter Weir.

O Triunfo da Vontade. Alemanha. 1935. Leni Riefenstahl.

Pinochet. Chile. 2012. Ignacio Zegers.

48. Portugal. 2012. Susana de Sousa Dias.

Real Truths: Estela's Life. Argentina. 2011. Nicolás Gil Lavedra.

Repare Bem. Portugal/Brasil. 2012. Maria de Medeiros.

Retratos de Identificação. Brasil. 2014. Anita Leandro.

The Cave. USA. 2007. Michael Ramsay e John Grigsby.

Trem Noturno para Lisboa. Portugal. 2013. Bille August.