



Documentário, história e memória: entre os lugares e as mídias “de memória”
Documentary, history and memory: between places and the media “of memory”



Cássio dos Santos Tomaim¹

¹ Doutor em História. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: tomaim78@gmail.com

Resumo: o objetivo deste trabalho é estabelecer algumas premissas para o entendimento do documentário e sua relação com a História e a memória, elegendo o documentário histórico como objeto de análise, por esse apresentar aproximações com o discurso histórico. Ter o documentário como lugar e mídia “de memória” nos leva a problematizá-lo como objeto de instrumentalizações (ou articulações) de memórias e identidades destinadas a colocar em prática um discurso sobre o passado, convincente e comovente.

Palavras-chave: documentário; história, memórias; identidades; recordação.

Abstract: the objective of this work is to establish some premises for the understanding of the documentary and its relationship with History and memory, choosing the historical documentary as the object of analysis for presenting connections with the historical discourse. Considering the documentary as a place and media “of memory” leads us to problematize it as the object of instrumentalizations (or connections) of memories and identities aimed at performing a convincing and touching discourse about the past.

Keywords: documentary; history; memories; identities; remembrance.

Introdução

*A história é na verdade o reino do inexato.
Esta descoberta não é inútil; justifica o historiador.
Justifica todas as suas incertezas.
O método histórico só pode ser um método inexato [...] A história quer ser objetiva e não pode sê-lo. Quer fazer reviver e só pode reconstruir” (RICOUER apud LE GOFF, 1992, p. 21).*

Este trabalho não é sobre o método histórico, mas as palavras de Paul Ricoeur nos soam como um norte para pensar a relação da História com o cinema, a televisão e outras audiovisualidades. Longe das amarras do cientificismo e da crítica combativa da história como narrativa, o autor reconhece que o historiador necessita de um método, por mais que este reine sob a inexatidão. Ricoeur acredita no historiador como um sujeito de um “fazer histórico” que persegue o passado com o anseio de fazê-lo reviver, mesmo com a certeza de que jamais o atingirá na sua totalidade. O historiador pode (e deve) se guiar por uma objetividade científica, mas sabe que inevitavelmente o ofício o leva a recorrer à interpretação como chave analítica deste passado que se apresenta somente em forma de vestígios, de rastros, de restos. Em síntese, a crítica aos documentos, que autoriza a história como ciência, só é possível pela via da interpretação. Uma atividade inerentemente humana que capacita o historiador a exercitar a dúvida constante diante do documento, mas que vai além de determinar se este ou aquele documento é falso ou verdadeiro. Diante da constatação de que “nenhum documento é inocente”, cabe ao historiador desmontá-lo, desmistificá-lo (LE GOFF, 1992, p.110) para que possa, enfim, reconstruir o passado.

É nesta perspectiva que, desde a década de 1970, autores como Marc Ferro vêm lançando olhares para o cinema e elegendo o filme como mais um documento (ou fonte) da História. Em mais de 40 anos, a relação Cinema-História tem percorrido um longo e desafiador caminho para se consolidar como um campo historiográfico. Tem-se aperfeiçoado os métodos e amadurecido as teorias ao longo de anos de pesquisa, mas isto não foi suficiente para superar as desconfianças. Segundo Miriam Rossini, em tese defendida em 1999, podia se pensar que a resistência de uma parcela do campo historiográfico estava associada a três fatores:

1. A disputa entre um conhecimento objetivo, perpassado pela razão, e outro subjetivo, perpassado pela sensibilidade e pela simbologia típica das linguagens não-verbais.
2. Um preconceito cultural que via o cinema como uma arte menor e, portanto, sem relevância como fonte do conhecimento da própria sociedade.

3. A própria complexidade da imagem cinematográfica, que constrói seus sentidos a partir do entrecruzamento de diversos elementos, todos de naturezas distintas. (ROSSINI, 1999, p. 46)

Acredito que hoje a resistência seja menor, mas ainda exista. No caso do filme, também vale a máxima de que “nenhum documento é inocente”, que só podemos acessar o seu discurso sobre o passado se o desmontarmos, para depois remontá-lo sob as regras de um novo signo: a palavra escrita. O mais ameaçador do filme é que se trata de um discurso metafórico, simbólico *do* e *sobre* o passado que, por sua vez, exige do historiador outras ferramentas para abordá-lo.

Acrescenta-se a isto a visão de que tomar o filme como documento para perscrutá-lo em uma perspectiva inquisitória, em uma busca por verdades literais acerca do passado – ou pensar que esse seja um reflexo direto da História contada nos livros – já é algo superado (ou pelo menos se acredita) entre os estudos da relação Cinema-História. O filme precisa ser respeitado pelo o que ele é, um filme. É irrefutável a premissa de que a História do século XX foi escrita por imagens em movimento, mas esta é uma História feita sobre outras regras, como esclareceu Robert Rosenstone: “[...] os cineastas (alguns deles) podem ser, e já são, historiadores, mas, por necessidade, *as regras de interação de suas obras com o passado são, e devem ser, diferentes das regras que governam a História escrita*” (ROSENSTONE, 2010, p. 22, grifo do autor).

O documentário é tão inventivo quanto o filme de ficção, e vale a máxima que todo filme é histórico, ou seja, sempre dialoga com o tempo presente da sua produção. Segundo Rosenstone, há duas maneiras de encarar o caráter inventivo do filme histórico e suas contribuições para o conhecimento do passado, que valem para a ficção quanto para o documentário:

É possível encarar a contribuição de tais obras em termos não apenas dos detalhes específicos por elas apresentados, mas, sim, no sentido abrangente do passado que elas transmitem, as ricas imagens e metáforas visuais que elas nos fornecem para que pensemos historicamente. Também é possível encarar o filme histórico como parte de um campo separado de representação e discurso cujo objetivo não é fornecer verdades literais acerca do passado (como se a nossa história escrita pudesse fazê-lo), mas verdades metafóricas que funcionam, em grande medida, como uma espécie de comentário, e desafio, em relação ao discurso histórico tradicional. (ROSENSTONE, 2010, p. 24)

O fato do documentário se aproximar do discurso histórico, no sentido de configurar-se como um enunciado retórico, que necessita recorrer a

mecanismos comprobatórios que possam atribuir ao filme credibilidade, além de comover e convencer o espectador de seus argumentos pressupostos sobre o mundo vivido (NICHOLS, 2005), leva muitos historiadores a acreditarem na farsa de que o documentário nos dá acesso direto à História, de que é capaz de nos fornecer uma experiência do passado praticamente sem mediação, como problematizou Rosenstone (2010, p. 35-36). É preciso reconhecer que acreditar nesta farsa é perigoso e ingênuo, e pouco colabora para o entendimento dos filmes documentários como objeto de estudo da História.

Segundo Rosenstone, “todas as formas de documentário contêm montes de informação a respeito do passado, embora algumas tenham propensão para dados macro-históricos e outras, para dados micro-históricos” (2010, p. 134). Entretanto, vou aqui me deter a um tipo específico de documentário. Interesse-me pelo documentário histórico por se inserir “inevitavelmente no discurso histórico mais amplo, aquele campo de dados e debates que circunda o seu tema” (ROSENSTONE, 2010, p. 134). Outros conceitos podem ser aproximados a este, como *filme-testemunho*, *filme de arquivo*, mas tenho preferido pensar este tipo de documentário sob a chave analítica da memória, por isto recorrer ao conceito de *documentário de memória* como proposto por Guy Gauthier: um filme que consiste em “[...] um mergulho no passado por intermédio das testemunhas ou da pesquisa dos indícios” (2011, p. 213).

O objetivo deste trabalho é estabelecer algumas premissas para o entendimento do documentário e sua relação com a história e a memória, elegendo uma forma de documentário para análise que apresenta formas de enunciação muito similares ao discurso histórico, sem com isto perder de vista a noção de que historiador e documentarista são guiados por regras e expectativas diferentes (ROSENSTONE, 2010). Ao eleger o documentário como objeto de estudo da História, nos interessa abordá-lo menos sob o abrigo seguro de sua objetividade fílmica, inerente às imagens documentais carregadas de um teor comprobatório, do que pelas subjetividades operacionalizadas nestas mesmas imagens. A perspectiva do documentário como lugar e mídia “de memória” nos leva a problematizá-lo como objeto de instrumentalizações (ou articulações) de memórias e identidades que visam colocar em prática um discurso sobre o passado, que nos seja convincente e comovente.

O documentário como objeto de estudo da História

O mundo representado no filme já existe antes mesmo da câmera ser posicionada diante dele. Segundo Philippe Dubois, a câmera do cinema ou as

“maquinarias de imagens” em geral — como a câmara escura — são instrumentos ou dispositivos que permitem a mediação entre o homem e o mundo dentro de um sistema de construção simbólica inerente à própria representação. Neste sentido, equivale dizer que a imagem é produto do encontro do sujeito (o realizador) com a realidade, sendo que no documentário esta realidade implica no encontro com um sujeito-outro². Para Dubois, a máquina do cinema não se resume apenas a produzir imagens, mas também a gerar afetos ao potencializar as sensações e as emoções originárias de uma relação externa ao filme: o sujeito, o real e o outro (DUBOIS, 2004, p. 44-45). Então, as imagens-produto desses encontros nos dão acesso a algo que não tínhamos antes do contato do sujeito-da-câmera com o real vivido: os significados, os valores e as experiências afetivas dos outros com o mundo.

O maior perigo ao ler o documentário é a noção de que este seja um documento que testemunha o passado, quando na verdade é produto de um processo de monumentalização desse passado, já que o campo da representação é também o da disputa de poder. O documentário só é documento se lido como monumento, resultado do “[...] esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (LE GOFF, 1992, p. 548). O documento é produto de escolhas, inclusive daqueles que se dedicam a conhecer o passado, como é o caso dos historiadores. O passado só sobrevive sob a forma de vestígios, de rastros, de restos que, por si só, não dizem nada, é a sua utilização pelo poder que o transforma em monumento. É preciso juntar os “cacos” para termos História. O mesmo acontece com o documentário. O cineasta lida com fragmentos, com restos de imagens e sons de outras épocas, manipula testemunhos, na intenção de nos oferecer a sua visão do passado. São as suas escolhas que determinam o que deve ser lembrado e esquecido por uma memória coletiva audiovisual, lembrando que a representação também é um campo de batalha. Assim, como não existe um “documento-verdade”, não existe também um “documentário-verdade”. Nem tudo é verdade em um filme, por mais que este

² É preciso ressaltar que, mesmo o documentário autobiográfico – em que o *Eu* do documentarista se sobressai sobre o *Eles* (os “outros” da representação fílmica) –, não abdica da alteridade como traço deste tipo de cinema, pois o encontro com um sujeito-outro ocorre nos documentários sempre em dependência de uma escritura ética sobre o passado no presente.

recorra a imagens e sons indexados do mundo para falar de forma assertiva sobre esse mesmo mundo³.

Entretanto, esta constatação não deve soar aqui como ofensiva, tampouco nos levar a associar ao documentário um sentido ingênuo de falsidade. Deve-se reconhecer, no próprio material bruto, aquele captado no calor dos acontecimentos, o resultado da percepção subjetiva do mundo. Percepção esta que implica em um sujeito que, ao dirigir a objetiva da câmera a certa realidade, recorta-a sob o seu ponto de vista. Recortes que depois serão manipulados e montados para compor uma visão do mundo ou do passado. Operação que mais uma vez é produto de uma percepção subjetiva do sujeito-realizador. Portanto, lidar com o documentário sob a perspectiva de um constructo do real é valorizar a capacidade do ser humano em recriar a si mesmo, a sua história, a sua tradição.

Para Le Goff, cabe ao historiador uma postura não ingênua diante do documento, desvendando, desmistificando os seus significados aparentes (1992, p. 548). Isto se torna ainda mais desafiador para quem lida com o documentário, principalmente se considerarmos que em muitos casos a matéria-prima destes filmes são imagens e sons já previamente eleitos como documentos (históricos). Nem sempre os cineastas questionam estes materiais, assim como tomam como verdadeiros os depoimentos de testemunhas e até mesmo de historiadores, que neste caso são apresentados como vozes institucionais de um saber histórico sobre o acontecimento passado. Um exemplo de como a figura do historiador exerce este papel de uma instituição de saber, neste caso a História, em documentários históricos ou em *documentários de memória* – como prefiro ler este grupo de filmes – pode ser visto em *O Lapa Azul* (Durval Jr., 2007), que narra as histórias de ex-combatentes brasileiros que atuaram na Itália durante a Segunda Guerra Mundial. Esses brasileiros, oriundos de São João Del Rei (Minas Gerais), integraram, em 1943, o Terceiro Batalhão do 11º Regimento de Infantaria da Força Expedicionária Brasileira (FEB). Próximo dos 24 minutos de filme somos apresentados ao historiador italiano Giovanni Sulla, estudioso da participação brasileira na luta contra o fascismo na Itália. Ele aparecerá duas vezes

³ Sobre esta perspectiva de tratar os filmes históricos como parte de um processo de monumentalização do passado, a partir da leitura de Le Goff, é preciso fazer justiça a trabalhos como os de Eduardo Morettin, que trilham este caminho ao analisar filmes ficcionais como *Descobrimento do Brasil* (1937) e *Os Bandeirantes* (1940), ambos de Humberto Mauro, produzidos durante o regime de Getúlio Vargas, sob a égide do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo). Na visão do autor, estes “[...] filmes de representação histórica de caráter oficial, espelham a vontade de justificar as ações do presente à luz das projeções iluminadoras do passado e de garantir para as gerações futuras, por meio de constantes exposições em diferentes espaços e para muitos espectadores, a efetividade da construção simbólica que fazem do tema, a permanência de sua imagem” (MORETTIN, 2013, p. 23).

no documentário. O testemunho de Sulla, no interior da articulação com outros elementos filmicos, como os próprios testemunhos dos ex-combatentes brasileiros, ajuda a construir em termos narrativos uma imagem gloriosa da FEB. Enquanto voz do saber, a presença do historiador no documentário é utilizada com a finalidade de esclarecer o quanto o rompimento da Linha Gótica – a linha defensiva dos alemães nos Apeninos, no norte da Itália – foi decisiva para a luta dos Aliados em território italiano, batalha da qual os brasileiros deram a sua contribuição. O interessante é notar que nenhum historiador brasileiro foi chamado para falar nesse documentário. Talvez o cineasta Durval Jr, na época major do Exército, deveria supor (e com razão) que a historiografia brasileira pouco deu a atenção devida à memória da FEB. Por outro lado, é preciso dizer que uma Nova História Militar já estava em curso nos anos de 2000 no país, quando o filme foi produzido. Mas o que quero destacar aqui não é o simples fato de discutir a escolha do historiador pela sua nacionalidade, ou pela historiografia que ele representa, isto pouco diz sobre o documentário e sua relação com a memória da FEB. O que se deve questionar, nesse filme e em tantos outros, são os usos que se faz do historiador (ou de qualquer outro especialista ou intelectual) como fonte de um saber histórico para legitimar uma versão da história que satisfaça o ponto de vista do documentarista. Em outras palavras, o historiador, em muitos outros tantos exemplos de *documentários de memória*, é só mais um elemento estético de uma escritura fílmica sobre o passado.

Desta forma, cabe a quem se debruçar sobre o documentário e questionar estes procedimentos, não perdendo de vista que o documento é monumento no sentido de que “é antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da História, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio” (LE GOFF, 1992, p. 548)? O que está em jogo no documentário ao fazer com que esses documentos e testemunhos ecoem na película; saiam do silêncio a que antes estavam condenados?

O registro *in loco* é um predicado caro à tradição do documentário, mas penso que não devemos lê-lo apenas sob o seu aspecto objetivo, que nasce do fascínio de todos nós em termos acesso à realidade. Desde as feiras populares do século XIX, o cinema (ou o seu primórdio, o cinematógrafo) sempre foi o espetáculo da “vida como ela é”, mesmo que essa vida fosse encenada, que o mundo que estivesse diante dos olhos fosse todo recriado e experimentado como verdade. O cinema satisfaz muito bem este anseio do homem moderno pelo real, ao configurar-se como uma experiência estética, que no fundo é afetiva e perceptiva. E isso se aplica tanto ao filme de ficção quanto ao

documentário. Por mais que o segundo se revista de uma mística de objetividade, não devemos negar a sua capacidade de revelar e reformar o mundo, o que nos implica considerar em nosso horizonte analítico que a realidade que o documentário nos dá acesso é uma realidade de segunda ordem, com uma forte marca da interpretação do cineasta que, no seu gesto formativo, materializa no filme toda a sua vontade expressiva, convidando-nos a compartilhar do mundo sob o seu ponto de vista. Ponto de vista que sempre compreende um posicionamento ideológico, pois “o documentário nunca é uma ‘aula de história’ neutra, mas uma habilidosa obra que deve ser interpretada pelo espectador com o mesmo cuidado dedicado à interpretação de um filme dramático [ou filme de ficção]” (ROSENSTONE, 2010, p. 112).

Para melhor lidarmos com o documentário no campo da História é imprescindível compreendermos que a objetividade e a subjetividade são coincidentes na sistemática do *fazer* cinematográfico, não se anulam e nem descaracterizam a identidade de uma ou outra. O entendimento de que o filme é, antes de tudo, a formação de uma sensibilidade e que, por isso, se dirige ao espectador pela percepção, nos auxilia a ampliar os olhares sobre o documentário, que deixa de se apresentar como o reservatório dos vestígios do real, para se caracterizar como uma “interpretação criativa da realidade”. Nesta perspectiva, afastamos o documentário da condição de um cinema que espelha ou reflete o real, ou uma verdadeira imagem do passado, para tê-lo como um constructo *do* e *sobre* o mundo vivido. Em termos de método, somos levados a nos preocupar menos com uma representação fiel ou verdadeira do passado e mais com o compromisso ético desta representação do passado. Todo modo de representação do documentário é determinado por – e determina – uma atitude ética do realizador diante do representado. Nada é gratuito em um filme, tampouco em um documentário que tem na experiência humana a matéria-prima do seu executar e inventar o mundo histórico.

O documentário como lugar e mídia “de memória”

Eleger o documentário como lugar e mídia “de memória” nos leva a problematizar o quanto este tipo de cinema autoriza um jogo multifacetário capaz de instrumentalizar memórias – resignificando-as ou não –, atualizar sentimentos e ressentimentos e, por fim, caracterizar-se como um espaço de reconfiguração de significados e experiências das identidades de grupos sociais. Por saber que memória e identidade se conjugam, que são indissociáveis uma da outra, não podemos deixar de problematizar que o documentário histórico, ou *documentário de memória* (GAUTHIER, 2011), serve a projetos de memória de determinados

grupos – ou projetam um ideal de nação – erguendo uma memória coletiva que “funciona como uma instância de regulação da lembrança individual”, nos termos de Danièle Hervieu-Léger (apud CANDAU, 2014, p. 49). “Não há busca identitária sem memória”, atestou Candau, mas inversamente pode ser dito que “a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente” (2014, p. 19).

Nestes termos, o *documentário de memória* tem no exercício do passado recordado uma instância geradora de identidades. A experiência de assistir ao filme pode gerar nos espectadores uma cadeia de sentimentos e percepções e, dentre elas, o reconhecimento de determinados significados comuns referentes ao passado recordado. O cinema é antes de qualquer coisa uma obra coletiva, e o poder que a propaganda política tanto lhe atribuiu nas décadas de 1930/40 reside exatamente em ser este “uma obra para as massas”, por ser a exibição de um filme uma catarse coletiva. É preciso que se diga, não é apenas o filme, mas todo o aparato cinematográfico (a tela grande, a sala escura, a projeção) que propicia esta condição. Por outro lado, em termos de identidade e memória, é ingênuo acreditarmos que todos os envolvidos na recepção do filme compartilham dos mesmos significados, que as recordações que o filme neles desperta tenham ocorrido “de acordo com uma modalidade culturalmente determinada e socialmente organizada”; quanto menor for o grupo e mais forte a memória, por essa se encontrar enraizada em uma tradição cultural, podemos dizer que há maiores chances disso ocorrer. Porém, é preciso problematizar que “toda tentativa de descrever a memória comum a todos os membros de um grupo a partir de suas lembranças, em um dado momento de suas vidas, é reducionista, pois ela deixa na sombra aquilo que não é compartilhado” (CANDAU, 2014, p. 34).

O *que* e *como* rememorar pode ser determinado pelos grupos sociais. É assim que opera um Estado forte, que diz aos seus cidadãos que acontecimentos são memoráveis, o que deve ser comemorado, que passado merece ser “cultuado” e cristalizado pelos “lugares de memória” (NORA, 1993). A própria História trabalha neste sentido, devemos confessar. Pierre Nora nos lembra que “a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a História, uma representação do passado” (2013, p. 9). Portanto, os “lugares de memória” só existem porque os grupos sociais vêem seu passado ameaçado pelo esquecimento.

Aqui se faz necessário a advertência de que o conceito de *lugar de memória* não se aplica, primeiramente, a todo documentário, e depois nem todo documentário histórico deve ser lido de tal forma. Seria uma apropriação inadequada do conceito de Nora, pois nem todo filme que aborda temas do passado apresenta uma vocação

política para a memória. O documentário interpretado aqui sob a chave analítica dos *lugares de memória* é um filme engajado politicamente com a memória de um determinado acontecimento histórico, e a sua produção é marcada por um dever, o documentarista busca fazer justiça ao passado. Há outros filmes em que os temas da História são pano de fundo para a narrativa documentária, mas não equivale dizer que esses documentários sejam instrumentalizados em um determinado projeto de memória. Mesmo sob o risco de fazer generalizações, diria que os documentários produzidos pelo History Channel, que em muitos casos visam uma dramatização do fato histórico – flertando com o que se convencionou denominar de “docudrama” ou documentário dramatizado – são exemplos de filmes que, apesarem de tratar de temas históricos, não necessariamente são produções que nascem de uma vontade de memória, ou que identificamos claramente um engajamento político do realizador ou do canal de TV em questão. Isto não implica dizer que esses documentários não possuem um ponto de vista sobre o passado retratado, e que não são bons produtos de entretenimento que contribuem para a cristalização de certas visões da História.

Sobre memória e esquecimento prefiro pensar com Seixas (2003, p. 166): são linguagens simbólicas carregadas de afetividade, seja positiva ou negativa, que possibilitam ao passado não apenas ser reconhecido, mas também construído sempre com uma perspectiva para o futuro, pois o passado é sempre atualizado. Trazido à tona no presente como algo vivo e atual, o passado é recriado nas instâncias da recordação. Ou, como sugere Assmann (2011), toda recordação implica em um deslocamento, uma distorção, uma deformação do que foi lembrado. O presente é o tempo no qual a lembrança acontece, ele participa ativamente do processo de recordação, o que também nos leva a pensar com Candau que “a atividade da memória que não se inscreve em um projeto do presente não tem carga identitária, e, com mais frequência, equivale a nada recordar” (2014, p. 149). E complementa o autor: “não existe um verdadeiro ato de memória que não esteja ancorado nos desafios identitários presentes” (CANDAU, 2014, p. 150).

Cabe a quem escolhe o documentário como objeto de estudo atentar-se para o fato de que os filmes também operam uma deformação nos acontecimentos rememorados, na tentativa de ajustar o passado aos jogos identitários do presente, e que isto se torna cada vez mais verdadeiro, segundo Candau (2014), quando cada vez mais grupos e indivíduos fazem valer suas pretensões à memória.

Já a respeito dos silêncios que se operam sobre o passado, quando se escolhe rememorar determinados acontecimentos históricos em detrimento de outros, Pollak (1989, p. 5) acredita no esquecimento como um fator de resistência daqueles grupos

que se veem impotentes de se opor, mesmo que momentaneamente, aos discursos oficiais. Para ele, sentimentos como a culpa e o medo operam como ativadores do silêncio sobre o passado, em que o não-dito ou o indizível alimenta nos atores sociais uma angústia em não ter com quem compartilhar suas lembranças que acabam habitando “zonas de sombra” da História. Mas estes sujeitos estão à espera do instante adequado para que essas lembranças sejam expressas em um ato de pura irrupção de ressentimentos acumulados, ato que em muitos casos pode ser lido como um gesto político, uma vontade de memória.

É o que encontramos em filmes como *Paragraph 175* (Parágrafo 175, 2000), de Jeffrey Friedman e Rob Epstein, e *Männer, Helden, Schwule Nazis* (Homens, heróis, gays nazistas, 2005) de Rosa von Praunheim, que abordam de maneiras diferentes a homossexualidade na História da Alemanha nazista. O primeiro retrata a perseguição do regime nazista aos homossexuais, sendo estes marcados por um triângulo rosa e enviados para os campos de concentração, onde, segundo alguns relatos de sobreviventes, o fim dessas pessoas eram terríveis, sendo torturados e mortos com muita crueldade. O título do documentário é inspirado no parágrafo 175, que introduzido na legislação penal alemã em 1871, com o objetivo de punir o “comportamento homossexual entre homens”, permitiu aos nazistas no poder colocar em prática a perseguição e o assassinato dessas pessoas. Estima-se que “em torno de 54 mil homossexuais foram condenados durante o regime nazista. Sete mil foram mortos em campos de concentração”, e o parágrafo em questão foi válido na República Federal da Alemanha até 1969 (HOMOSSEXUAIS VÍTIMAS..., 2008). Já *Männer, Helden, Schwule Nazis* “aborda a paradoxal relação entre a homossexualidade e as idéias do radicalismo de direita, cuja estética está cada vez mais presente na cena gay atual” (DOCUMENTÁRIO DEBATE..., 2007). No filme, o diretor alemão gay, Rosa Von Praunheim vai além do paradoxo entre a homossexualidade e neonazismo, e mira a sua câmera nas histórias de vida de personalidades importantes do Terceiro Reich, como Ernst Röhm, chefe da SA (Seção de Assalto), a tropa de segurança do partido nazista, e até mesmo Adolf Hitler e seu vice, Rudolph Hess não escapam de ter suas sexualidades colocadas em cena.

As histórias do “holocausto gay” na Segunda Guerra Mundial foram silenciadas durante anos, mas aos poucos isso parece mudar na própria Alemanha. Em maio de 2008, um misto de instalação e escultura, criada pelos artistas Michael Elmgreen e Ingar Dragset, foi erguido em frente ao Memorial do Holocausto para homenagear os homossexuais mortos nos campos de concentração nas décadas de 1930/40 durante o regime nazista. Segundo a reportagem da DW/Brasil, “a

forma retangular do novo monumento dialoga com as colunas cinza retangulares do memorial aos judeus assassinados pelo regime de Hitler” (HOMOSSEXUAIS VÍTIMAS..., 2008). Assim como esse monumento, ambos os documentários acima citados podem ser interpretados como *lugares de memória*; eles têm a incumbência de manter acordada a lembrança da injustiça, são respostas ao silenciamento a qual o “holocausto gay” foi condenado por anos. A exemplo deste genocídio, seguem outros que vitimaram ciganos, negros, deficientes físicos e mentais como parte de um projeto de higienização da sociedade alemã da época, que não incluiu somente os judeus como se tende a acreditar graças à proliferação de livros, filmes, programas televisivos que, a partir da década de 1960, ajudaram a erguer o holocausto judeu como tropo universal de uma política de memória (HUYSSSEN, 2014). Documentários como *Paragraph 175* e *Männer, Helden, Schwule Nazis* operam nas “zonas de sombra” da História da Segunda Guerra Mundial, colocam em evidência o não-dito, rompem as barreiras do enquadramento antes impostas à memória destes acontecimentos, fazem com que no filme sejam reveladas as feridas, as tensões e as contradições entre a imagem oficial do passado e as lembranças dolorosas das pessoas que sobreviveram.

Esses e outros documentários que visam criar uma memória de acontecimentos históricos, tendo no filme um gesto ético e político do presente para com o passado, não têm na História apenas um subterfúgio para a narrativa, mas um enredo que envolve silenciamentos, traumas, sofrimentos e ressentimentos. Esses filmes cumprem o mesmo papel de arquivos, museus, monumentos, patrimônios e comemorações na atualidade, existem por uma *vontade de memória*. Lugares e mídias “de memória”, esses documentários são o refúgio de uma memória viva, experiencial que traduz no filme (enquanto suporte midiático)⁴ uma *memória cultural*. Toda *memória cultural* é artificial, portanto, produzida. Este é um aspecto que não podemos perder de vista ao abordar o filme documentário, como lugar e mídia “de memória”. Mas reside na sua artificialidade a forma como as memórias individuais superam épocas, são transmitidas por gerações. Se pensarmos com Assmann, reconhecendo que não há memória sem esquecimento, e vice-versa, temos que a *memória cultural*, essa que é guardada/armazenada em *mídias de memória* – como o filme –, é sempre produto de uma escrita do passado sob o “[...] risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação” (2011, p. 19), que para a autora não deve ser visto como um problema, mas uma constatação do caráter reconstrutivo de toda recordação. Lembrar é narrar

⁴ Uso aqui o termo “filme” ao me referir ao suporte do documentário, mas não exclui de pensarmos em outros suportes que servem às audiovisuais contemporâneas, como o vídeo analógico e o digital.

(RICOEUR, 2010), por meio deste ato de memória ressignificamos o mundo em sua dimensão temporal. Por isso a necessidade de distinguirmos a lembrança do acontecimento passado. Segundo Candau, lembrança “[...] é uma imagem (*imago mundi*), mas que age sobre o acontecimento (*anima mundi*), não integrando a duração e acrescentando o futuro do passado” (2014, p. 66-67).

A distorção ou deformação que é inerente à lembrança, sendo esta um gesto interpretativo do acontecimento passado, não pode ser confundida com falsas recordações. A primeira é um processo natural, já as falsas recordações são mentiras criadas com um determinado fim, podem servir a um projeto de memória e são tão perigosas quanto o apagamento ou destruição dos vestígios do passado. A falsa recordação é uma manipulação voluntária da memória, que coloca o ato de lembrar em suspeita. Diante do “pecado da distorção”, como sugere Daniel L. Schacter, o falseamento da memória é de outra ordem. Para o autor, precisamos assumir que “o conhecimento, opiniões e sentimentos atuais podem influenciar nossas recordações do passado e moldar nossas impressões de pessoas e objetos no presente” (2003, p. 197). Segundo Schacter, toda vez que o passado é atualizado por uma lembrança, o reescrevemos de uma maneira que se acomode às nossas opiniões e necessidades do presente. Em seus estudos o psicólogo identificou cinco tipos de distorção da memória:

As distorções de coerência e de mudança mostram como nossas teorias a respeito de nós mesmos podem nos levar a reconstruir o passado de forma predominantemente parecida ao presente ou diferente dele. As distorções de *hindsight* (“compreensão tardia”) revelam que as recordações de eventos do passado são filtradas por conhecimentos atuais. As distorções egocêntricas ilustram a função poderosa do ego na criação de imagens e lembranças da realidade. E as distorções estereotipadas demonstram como as lembranças genéricas moldam a interpretação do mundo, mesmo quando não estamos conscientes da sua existência ou influência. (SCHACTER, 2003, p. 172)

A problemática da falsa recordação é uma questão a parte para pensarmos a relação do documentário com a memória e a história, principalmente se consideramos o imperativo do testemunho que dominou este tipo de cinema a partir de 1960/70 com o advento do som sincronizado. O apelo para as testemunhas orais tornou-se uma tendência desse *documentário de memória*; em muitos filmes que abordam temas traumáticos da nossa história, sobreviventes/vítimas são convidados à recordação diante de uma câmera nos termos de uma batalha contra o esquecimento, a vontade de memória atravessa a relação entre documentarista e personagens sociais. Nesses

filmes, as recordações são uma ponte entre o presente e o passado que se procura retratar, por isso ter a recordação ou o ato de recordar como uma chave analítica para estes *documentários de memória* parece-me um caminho seguro para lidar com o problema da falsa recordação que não escapa a esse tipo de cinema.

Para Assmann, se é difícil estabelecermos um parâmetro para julgar a credibilidade das recordações, é porque se faz necessário virar a página. Ao invés de uma busca pela verdade histórica (sempre inócua) interessa mais ao historiador – e acrescento aqui ao documentarista – a autenticidade do próprio ato de recordar. É preciso questionar o que está posto em jogo diante da recordação. Pode ser que o dito não confira com os fatos, não seja uma reprodução fiel dos acontecimentos (e sabemos que nunca será), mas isto não equivale a dizer que estamos diante de falsas recordações e que essas devem ser desprezadas; pelo contrário, é importante a problematização dessas recordações, já que dificilmente poderão ser verificadas, o que nos leva a focar mais no *como* estas lembranças são atualizadas.

No caso dos estudos de *documentários de memória*, a análise não deve ficar presa ao que dizem as testemunhas, *o que* elas recordam, mas principalmente em *como* o documentarista lida com o teor testemunhal destas recordações. Por isso métodos como análise de conteúdo ou perspectivas metodológicas que abordem o filme reduzindo a análise ao texto (ao que dizem os personagens, o diretor), sem considerar a especificidade da linguagem cinematográfica, acabam por se limitar a uma leitura que elege o testemunho como discurso de primeira ordem em um documentário, quando, na verdade, a “voz” do documentário é o conjunto de todos os códigos de um filme, que organizados em forma de narrativa “[...] transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme” (NICHOLS, 2005, p. 76). O testemunho é só um dentre tantos elementos que compõem um documentário, e há filmes que abdicam dele. Por outro lado, é verdade que em muitos documentários as testemunhas têm prioridade na narrativa documentária sob os demais elementos, mas não equivale dizer que as potencialidades do teor testemunhal são exploradas no filme. Pelo contrário, às vezes o cineasta fica cego diante da força dos testemunhos e pouco opera sobre ele. É como se o filme valesse apenas pelo registro das recordações, quando na verdade a própria maneira como este registro é feito já diz muito sobre a autenticidade do ato de recordar.

A forma como nos é apresentada uma cena diz muito sobre como o cineasta pretende lidar com o teor testemunhal. Por exemplo, o registro *in loco* de um sobrevivente visitando as ruínas de um campo de concentração da Segunda Guerra

Mundial, hoje em dia, pode encontrar nas ruínas um artifício que seja menos narrativo do que um operacional da recordação, o “reencontro” do sobrevivente com o lugar do trauma ajuda a disparar na memória os apelos emocionais que estão relacionados com uma determinada lembrança do horror. Se esse sobrevivente se cala diante da câmera, ingenuamente pode se pensar que não há o que ser dito, entretanto, sabemos que muitas vezes é difícil para alguns sobreviventes encontrarem formas de como dizer o que de fato testemunharam, dar sentido e materialidade ao testemunho. Neste caso, o silêncio diz pouco sobre a imagem do passado, mas a sua duração em cena atesta a autenticidade da recordação. Concordo com Gauthier, a genialidade de um documentarista reside na maneira como ele leva o documento (sejam os materiais de arquivo, os testemunhos, os registros *in loco*) a existir filmicamente, colocando-o “[...] à disposição da história sem retirar nada de sua fatura artística” (2011, p. 202).

O filme *Nostalgia de la luz* (Nostalgia da luz, 2010), de Patricio Guzmán, é um exemplo de como esta genialidade artística se materializa em um filme de “[...] uma serenidade cósmica, de uma inteligência luminosa, de uma sensibilidade capaz de fundir as pedras” (MANDELBAUM, 2010), tendo que tratar de um tema duro: os desaparecidos políticos no Chile da ditadura de Pinochet. Genialidade artística que, por ventura, agrega ao documentário uma potencialidade do sensível sem que se abra mão de um enunciado que se assemelha ao discurso histórico, como venho defendendo como característica desse tipo de *documentário de memória*.

Nas proximidades dos observatórios no deserto de Atacama, o governo militar transformou as ruínas de uma mina de exploração de minérios do século XIX no maior campo de concentração da ditadura chilena. Para lá foram enviados vários presos políticos dos quais poucos sobreviveram. Desde a primeira sequência, somos apresentados a uma imagem nostálgica do Chile, a recordação vem em um tom autobiográfico, vamos descobrindo o encanto do cineasta por mirar o céu, os astros. Foi na década de 1970, durante o governo de Salvador Allende, que “a ciência se enamorou do céu do Chile”, trazendo para o deserto de Atacama vários cientistas do mundo inteiro que construíram ali os maiores telescópios da Terra. Mas o golpe militar em 1973 suspendeu os incentivos à pesquisa astronômica, que só sobreviveu no país graças à persistência dos astrônomos chilenos e a ajuda de pesquisadores estrangeiros. Narrado em primeira pessoa, o documentário assume uma narrativa subjetiva que, segundo Nichols (2005), reforça o nexo indicativo entre as imagens documentais, os testemunhos e os acontecimentos históricos. Da ordem da experiência humana, as narrativas de vida ou autobiográficas colocam em evidência a rememoração como um

ato que “[...] consiste em dominar o próprio passado para inventariar não o vivido, [...] mas o que fica do vivido” (CANDAU, 2014, p. 71).

Na primeira meia hora do filme temos a impressão de que o foco principal são os telescópios construídos no deserto de Atacama, “uma terra castigada, impregnada de sal, onde os restos humanos se mumificam e os objetos permanecem congelados no tempo”. Durante a descrição vemos planos gerais que revelam a imensidão do deserto e o vento removendo a areia fina; são raros os movimentos de câmera, esses ocorrem principalmente quando o diretor quer demonstrar a sua presença naquele território inóspito, valorizando a sua narração. Tanto nas cenas no interior do observatório quanto nas do deserto são os objetos que se movem para a câmera, uma preferência por planos estáticos que procuram dar uma dimensão temporal da vida registrada na tomada, por mais que no deserto “Não há nada. Não há insetos, não há animais, não há pássaros. E, ainda assim, está cheio de história.” Não cabe à câmera de Guzmán demover os objetos do seu tempo, da sua duração.

O primeiro entrevistado só aparece depois de quase 15 minutos de documentário. A aparição do astrônomo Gaspar Galaz ainda nos conduz ao tema da ciência, da galáxia. Impressão que se fortalece na sequência seguinte quando somos apresentados ao arqueólogo Lautaro Núñez, que desenvolve seus estudos no deserto de Atacama procurando evidências de povos pré-colombianos. É a partir dos encontros do cineasta com estes personagens que vamos percebendo de forma muito sutil que o interesse de Guzmán pela astronomia leva-o a reencontrar com o tema que tem perseguido desde o seu retorno ao Chile depois de anos de exílio: a memória da ditadura.

No entanto, este interesse pela astronomia não é um simples pretexto para fazer o filme, pelo contrário, o diretor constrói relações entre a sua paixão de infância – anunciada no início do documentário – e a temática da ditadura. O que o levou ao deserto não foram os telescópios, mas o fato de que nas proximidades do observatório se encontra hoje as ruínas de um dos maiores campos de concentração do regime militar, onde milhares de presos políticos foram mortos. Mais adiante somos apresentados a outras personagens, Vicky Saavedra e Violeta Berríos, que integram o grupo das poucas mulheres que, na época das filmagens, persistiam em procurar os restos de seus familiares diante da vastidão do deserto. Este grupo é conhecido como “Mulheres de Calama”, e os testemunhos dessas personagens são de um forte apelo emocional, trazem expresso uma complexidade de sentimentos que envolvem e movem a busca dessas mulheres. Vicky, a respeito de quando encontraram fragmentos do crânio e um pé de seu irmão, relata:

Eu me lembro do seu olhar doce e tudo o que resta é isto: alguns dentes e fragmentos dos seus ossos. E um pé. O nosso último

momento juntos foi quando o seu pé estava na minha casa. Porque, quando se encontrou a sepultura, eu sabia que era o seu sapato e o seu pé. Naquela noite, eu me levantei e acariciei o pé dele. E tinha... um odor de decomposição. Ainda estava dentro da meia. Uma meia vermelha, um vermelho escuro. Eu tirei da bolsa e olhei para ele. Eu fiquei sentada na sala de estar por muito tempo. Eu tinha a mente totalmente vazia. Eu não tinha capacidade de refletir. Estava em choque total. No dia seguinte, meu marido saiu para trabalhar e eu passei a manhã com o pé do meu irmão. Nós nos reencontramos. Foi uma grande felicidade e um grande desapontamento porque, naquele momento, eu tive consciência de que meu irmão estava morto. (NOSTALGIA DE LA LUZ, 2010)

Ambas as personagens têm os olhares fixados na terra; são assim figuradas pela câmera de Guzmán que registra suas investidas pelo Atacama. O diretor prefere planos gerais para descrevê-las, cenas que geram um misto de infinitude e grandiosidade por parte do deserto que parece querer soterrá-las. Para Vicky e Violeta, o deserto é um local traumático, na busca há dor, mas também esperança, sentimentos que fazem com que essas mulheres experimentem a memória como *potência* (ASMANN, 2011). As lembranças daqueles anos de repressão no Chile ainda são vividas por essas mulheres de forma intensa, para elas o passado é uma memória-viva, atualizada sob o risco do presente. De forma sensível, poético, Guzmán cruza o olhar dessas mulheres – ora invisível para a própria sociedade chilena – com o olhar dos astrônomos que miram a galáxia. Por mais que façam parte de mundos diferentes, o deserto os conecta em um mesmo tempo: o passado.

Considerações finais

Os lugares de memória de Pierre Nora, ao eleger a memória como um “elo vivido no eterno presente”, é sintoma de um regime de historicidade que tem como horizonte o tempo atual, como nos advertiu Hartog. Por outro lado, para o autor, a demanda de memória que presenciamos na sociedade contemporânea deve ser interpretada como uma expressão da crise da nossa relação com o tempo, em que o presente e o *presentismo* que o acompanha revelaram-se insuportáveis (HARTOG, 2014, p. 186). O historiador também é um crítico do papel que a testemunha assume na atualidade:

A testemunha hoje em dia é uma vítima ou o descendente de uma vítima. Esse estatuto de vítima serve de suporte à sua autoridade e alimenta a espécie de temor reverente que, às vezes, a acompanha. Daí o risco de uma confusão entre autenticidade e verdade ou, pior ainda, de uma identificação da segunda com

a primeira, no momento em que deveria ser mantida a separação entre a veracidade e a confiabilidade, por um lado, e, por outro, a verdade e a prova. (HARTOG, 2014, p. 227)

Isto nos remete à problemática da inconfiabilidade da memória que não escapa ao campo do documentário, pois esse tipo de cinema parece cada vez mais seduzido pelo teor testemunhal que reveste de aura a narrativa fílmica. Porém, devido muitos desses documentários históricos lidarem com recordações atravessadas por um potencial afetivo da memória, a busca por verdades e provas sobre o que é recordado não nos leva a lugar algum. Mas isto não equivale dizer que ao analisar esses filmes é necessário colocar a verdade subjetiva acima de um mundo experiencial objetivo e empiricamente assegurado. Segundo Assmann, quem lida com testemunhos da ordem das memórias afetivas precisa reconhecer que esses escapam “[...] não apenas à verificação externa, como também à revisão própria” (ASSMANN, 2011, p. 271).

Pensando nesses documentários pelo viés dos lugares e das mídias “de memória”, recorremos a uma problematização sugerida por Candau sobre a vocação destes lugares, escritos e monumentos por fixar o passado. Ao contribuir para a manutenção e transmissão da lembrança dos acontecimentos históricos, eles nos colocam “em presença de ‘passados formalizados’, que vão limitar as possibilidades de interpretação do passado e que, por essa razão, podem ser constitutivos de uma memória ‘educada’, ou mesmo ‘institucional’, e, portanto, compartilhada” (CANDAU, 2014, p. 118). O filme também está neste conjunto de suportes, ou mídias de memória, que fixam o passado, em termos indiciais do registro da imagem em movimento, acrescido do som. Mas, diferente destas outras mídias, o filme documentário se inscreve nesta retórica de “passados formalizados” com uma vantagem: as possibilidades de interpretação do passado se ampliam devido a esse tipo de cinema ser capaz de reproduzir e manipular outras mídias de memória, como a fotografia, a escrita, os lugares e também o filme, já que o cinema pode ser autorreferencial. Acrescenta-se a isto, o fato dos avanços técnicos terem proporcionado o surgimento de câmeras mais leves e do som sincronizado que tornaram a narrativa testemunhal mais um trunfo do cinema documentário sobre as outras mídias de memória, pois colocou em evidência o ato de recordar, seja por sua capacidade de atualização do passado, seja pelos desafios e ameaças que a própria recordação traz para este passado que rompe o presente como em um “instante de perigo”, parafraseando Walter Benjamin.

Referências bibliográficas

ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

CANDAU, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2014.

“DOCUMENTÁRIO DEBATE relação entre homossexualidade e nazismo”. *Deutsche Welle*, 15 jan. 2007. Disponível em: <<https://bit.ly/2G6GW1k>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GAUTHIER, G. *O documentário: um outro cinema*. Campinas: Papyrus, 2011.

HARTOG, F. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HOMOSSEXUAIS VÍTIMAS do nazismo ganham memorial em Berlim. *Deutsche Welle*, 27 maio de 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2L8Lao0>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

HUYSSSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

MANDELBAUM, J. “Nostalgia de la luz: una obra maestra de serenidad cósmica”. *Le Monde*, 26 out. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2ryr5ic>>. Acesso em: 28 jun. 2013.

MORETTIN, E. *Humberto Mauro, cinema e história*. São Paulo: Alameda, 2013.

NICHOLS, B. *Introdução do documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

NORA, P. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História*, n. 10, p. 7-29, dez. 1993.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. v. 3. O tempo narrado. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROSENSTONE, R. A. *A história nos filmes. Os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSSINI, M. de S. *As marcas do passado: o filme histórico como efeito de real*. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

SCHACTER, D. L. *Os sete pecados da memória: como a mente esquece e lembra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SEIXAS, J. A. de. “Tênuas fronteiras de memórias e esquecimentos: a imagem do brasileiro jecamacunaímico”. In: GUTIÉRREZ, H.; NAXARA, M. R. C.; LOPES, M. A. de S. (Org.). *Fronteiras: paisagens, personagens, identidades*. São Paulo: Olho D’Água, 2003. p. 161-184.

Referências audiovisuais

MÄNNER, HELDEN, SCHWULE NAZIS, Rosa von Praunheim, Alemanha, 2005.

NOSTALGIA DE LA LUZ. Patricio Guzmán, Chile, 2010.

O LAPA AZUL. Durval Jr, Brasil, 2007.

PARAGRAPH 175. Jeffrey Friedman e Rob Epstein, Alemanha, Estados Unidos e Reino Unido, 2000.

submetido em: 03 jul. 2018 | aprovado em: 24 out. 2018.