

Imagens-memória das ditaduras: factualidades e subjetividades¹

Denize Correa Araujo

Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) – Curitiba. PR. Brasil.
Contato com a autora: denizearaujo@hotmail.com

Resumo: Este texto procura refletir sobre a memória das ditaduras através de filmes documentários, ficcionais e de animação, dramas baseados em fatos reais, docudramas, e dramas documentais. São destacadas imagens fílmicas que se tornaram (ou se tornarão) imagens-memória, ou seja, imagens de impacto que contemplam pontos de vista diversos sobre factualidades das ditaduras, formando uma rede polifônica (Bakhtin) subjetiva. O referencial teórico inclui conceitos de memória, tais como memória subjetiva, de Beatriz Sarlo, memória coletiva, de Maurice Halbwachs, esquecimento e silêncio, de Michel Pollack, lugares de memória, de Pierre Nora, e memória-percepção de Henri Bergson. Meu argumento é que há imagens-memória em filmes como O Triunfo da Vontade (1935), Cartas a uma ditadura (2006), 48 (2010), Ida (2013), O Médico Alemão (2014), Bastardos Inglórios (2009), Heldenkanzler (2012) e Repare Bem (2012), entre outros.

Palavras-chave: Imagens-memória. Factualidades. Subjetividades. Ditaduras. Polifonia.

Abstract: Memory-images of dictatorships: factualities and subjectivities This text aims to reflect about memories of dictatorships through documentary, fictional and animation films, dramas based on real facts, dramatized documentaries, and documental dramas. The analysis focuses on filmic images that became (or will become) *memory-images*, that is, impact images that contemplate diverse viewpoints about dictatorship factualities, building a subjective polyphonic (Bakhtin) net. The frame of references includes memory concepts, such as Beatriz Sarlo's Subjective memory, Maurice Halbwachs' Collective Memory, Michael Pollack's Forgetfulness and Silence, Pierre Nora's Memory Places, and Henri Bergson's Perception Memory. My argument is that there are memory-images in films such as The Triumph of the Will (1935), Letters to a dictator(2006), 48 (2010), Ida(2013), Wakolda (2014),Inglorious Bastards (2009), Heldenkanzler (2012) and Repare Bem (2012), among others.

Keywords: Memory-images. Factualities. Subjectivities. Dictatorships. Polyphony.



Imagens-memória das ditaduras: factuais e subjetivas

Trata-se de recuperar uma lembrança, de evocar um período de nossa história? Temos consciência de um ato sui generis pelo qual deixamos o presente para nos recolocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica.

Henri Bergson (1999)

1 Introdução

Refletir sobre as ditaduras como processos históricos é essencial para o conhecimento de períodos conturbados que levaram a resultados que devem ser lembrados e revisitados. Este texto, que é parte de minha pesquisa de Pós-Doutorado, procura refletir sobre a memória das ditaduras através de filmes documentários, dramas que se denominam de “baseados em fatos reais”, docudramas, filmes ficcionais e de animação, e dramas documentais. Na análise desta pesquisa são enfatizadas imagens fílmicas que se tornaram representativas das ditaduras, e que denomino de imagens-memória, ou seja, imagens mentais que são lembradas quando o tema é ditadura como, por exemplo, as imagens esteticamente perfeitas de Leni Riefenstahl em *Triunfo da Vontade* (Alemanha, 1935), ao registrar performaticamente o Terceiro Reich, ou as imagens da morte ficcional de Hitler como um ato de catarse mundial, no filme de Quentin Tarantino *Bastardos Inglórios* (EUA, 2009), ou a procura da família assassinada de Anna, personagem orfã do filme *Ida*, de Pawel Pawlikowski (Polônia/Dinamarca, 2013), vencedor do Oscar 2015 de melhor filme em língua estrangeira, ou a imagem da produção em série de bonecas arianas, perfeitas; do filme de Lucía Puenzo, *O Médico Alemão* (Wakolda, Argentina, 2013).

Certas imagens são mais fortes por serem documentais, outras por estarem em nossos imaginários, outras por provocarem reações de aversão aos períodos ditatoriais, outras ainda por serem dramáticas e apelativas. Este texto, no entanto, segue três caminhos: um de conceituação de tipos de memória, outro de argumentação sobre o que denomino de **imagens-memória** e o terceiro sobre a relação factualidade-subjetividade, subtítulo deste texto. Os três caminhos, por vezes paralelos, por vezes transversais, se cruzam em alguns pontos e divergem



Denise Correa Araujo

em outros. Há três termos que enfatizo durante a pesquisa: factualidade, drama documental e repertório compartilhado. Ao invés de usar os termos “verdade” e “realidade”, cuja ambiguidade é comprovada, adoto o termo “factualidade”, que se refere aos fatos históricos, registrados, que ocorreram em países que sofreram processos ditatoriais. Minha ênfase foi o estudo do que chamo os países ABC, Argentina, Brasil e Chile, na América do Sul, e Portugal e Espanha na Europa. O filme *Triunfo da Vontade*, considerado *hors concours*, nos oferece as imagens mais contundentes e celebradas dos regimes ditatoriais. Em outro texto, analiso o filme e considero suas imagens como independentes, que representam elas mesmas e não são representativas do sistema, e sim imagens-puras, produzidas para e pelo prazer estético.

Outro termo que proponho é o dramadoc, para designar o drama documental, ao invés do docudrama já conhecido e debatido. Enquanto o docudrama é um documentário dramático, o dramadoc é um drama com elementos documentais, seja em termos de datas, de temas, ou de alusão a fatos ocorridos, como no filme de Bille August *Trem noturno a Lisboa* (EUA/Alemanha/Suíça, 2013), que alude à ditadura fascista de Salazar como subtema. O terceiro termo diz respeito à memória, seja ela individual, social ou coletiva. Argumento que o repertório compartilhado é o elemento que permite a compreensão e a crítica aos eventos passados, às reações políticas e às reflexões sobre a memória do passado, sobre a revisita no presente e sobre o posicionamento histórico no futuro.

Minha hipótese é que no futuro, quando não haverá mais sobreviventes das ditaduras analisadas, as mesmas serão lembradas através de livros e filmes, sendo que as imagens mais marcantes serão, sem dúvida, a dos filmes que objetivam construir uma representação das factualidades, mesmo exibindo imagens produzidas, tramas bem elaboradas para uma idealizada verossimilhança, e imagens de impacto para conscientização de factualidades. Neste momento, quando o Brasil acaba de comemorar os 50 anos do início da ditadura (1964-2014) e Portugal os 40 anos do final da ditadura salazariana (1974), há uma ênfase na revisita às ditaduras com o intuito de produzir filmes, livros e pesquisas reflexivas que possam colaborar para um melhor entendimento histórico e para a preservação da memória.

Como objetivo geral deste texto, proponho apresentar conceitos sobre a memória para comprovar a subjetividade inerente a qualquer representação, seja em forma de cinema e audiovisual, seja em forma oral ou verbal. Como objetivo específico, no entanto, há uma



Imagens-memória das ditaduras: factuais e subjetivas

inversão do conceito de memória, que passa a ser coadjuvante junto ao termo protagonista “imagem”. Meu argumento é que as imagens-memória, como as denomino, podem ser encontradas em filmes de ficção ou documentários, em filmes de animação ou baseados em fatos reais, tendo como elemento identificador o impacto que causam e seu registro na memória involuntária, ou memória espontânea, que é acionada quando temas como ditadura, repressão e autoritarismo são mencionados. Algumas imagens procuram traduzir o horror do nazismo, a supressão dos direitos humanos nas ditaduras e o jogo do poder da mídia e dos governos autoritários de países onde prisioneiros políticos foram torturados e privados de sua dignidade. Outras, porém, são auto-imagens que refletem a estética da arte; outras ainda são irônicas, imaginando cenas que nunca existiram.

2 Conceitos sobre memória

O tema da memória e a classificação da tipologia têm impulsionado teóricos que definem seus conceitos levando em consideração aspectos culturais, sociais, e individuais das fases ditatoriais, assim como diferentes tipos de autoritarismo e de sequelas psicológicas de sofrimentos resultantes dos anos de tortura, supressão de liberdade, desaparecimento de pessoas, mortes em conflitos, e assim por diante. Enquanto alguns teóricos se preocupam com a memória social e a memória coletiva, outros conduzem seus estudos, enfocando campos mais individuais e ainda outros tratam dos traumas e esquecimentos provocados pelos anos de repressão. Maurice Halbwachs (1990, p. 28-29), por exemplo, se preocupa com a memória coletiva e argumenta que, se pertencermos a um grupo unido, poderemos recordar cenas passadas que trazem memórias coletivas. Se, porém, estivermos distanciados do grupo e tivermos tomado outros rumos, depoimentos de eventos passados podem não significar o mesmo que quando os mesmos ocorreram e poderemos lembrar de alguns detalhes, mas não necessariamente compartilhar da memória coletiva do grupo.

Segundo Halbwachs (2006, p. 39-40),



Denise Correa Araujo

para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum.

Acredito que o autor está discorrendo também sobre um repertório coletivo capaz de contemplar fatos passados, o que não impede que a memória individual seja diversa da coletiva, mesmo em se tratando dos mesmos eventos. O autor especifica:

diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes (HALBWACHS, 2006, p. 69)[...] Que importa que os outros estejam ainda dominados por um sentimento que outrora experimentei com eles e que já não tenho? Não posso mais despertá-lo em mim porque há muito tempo não há mais nada em comum entre mim e meus antigos companheiros. Não é culpa da minha memória nem da memória deles. Desapareceu uma memória coletiva mais ampla, que ao mesmo tempo compreendia a minha e a deles (HALBWACHS, 2006, p. 39 e 40).

Michael Pollack (1989, p. 5-7), partindo da premissa de Halbwachs que a memória nacional é a forma mais completa da memória coletiva, estuda o esquecimento e o silêncio em seu texto *Memória, Esquecimento, Silêncio*. O autor cita o exemplo dos sobreviventes dos campos de concentração que, depois de suas libertações, retornaram à Alemanha ou à Áustria:

Seu silêncio sobre o passado está ligado em primeiro lugar à necessidade de encontrar um *modus vivendi* com aqueles que, de perto ou de longe, ao menos sob a forma de consentimento tácito, assistiram à sua deportação. Não provocar o sentimento de culpa da maioria torna-se então um reflexo de proteção da minoria judia. Contudo, essa atitude é ainda reforçada pelo sentimento de culpa que as próprias vítimas podem ter, oculto no fundo de si mesmas. É sabido que a administração nazista conseguiu impor à comunidade judia uma parte importante da gestão administrativa de sua política anti-semita, como a preparação das listas dos futuros deportados ou até mesmo a gestão de certos locais de trânsito ou a organização do abastecimento nos comboios. Os representantes da comunidade judia deixaram-se levar a negociar com as autoridades nazistas, esperando primeiro poder alterar a política oficial, mais tarde limitar as perdas, para finalmente chegar a uma situação na qual se havia esboroadado até mesmo a esperança de poder negociar um melhor tratamento para os últimos empregados da comunidade. Esta situação, que se repetiu em todas as cidades onde havia comunidades judaicas importantes, ilustra particularmente bem o encolhimento progressivo daquilo que é negociável, e também a diferença ínfima que às vezes separa a defesa do grupo e sua resistência da colaboração e do comprometimento... Em face dessa 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",



Imagens-memória das ditaduras: factuais e subjetivas

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?

Os conceitos sobre esquecimento e memória desenvolvidos por Pollack em relação ao nazismo podem também ser adotados em referência às ditaduras dos países da América do Sul e de Portugal e Espanha. O esquecimento e o silêncio são mecanismos de sobrevivência aos períodos no cárcere e às torturas tantas vezes impingidas aos dissidentes dos regimes ditatoriais. Esses mecanismos afetam a compreensão e a expectativa de uma memória confiável, que possa colaborar com os estudos históricos e políticos das diversas nações afetadas pelas ditaduras. Pollack (1989, p. 8-9) explicita:

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa, em nossos exemplos, uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor. Distinguir entre conjunturas favoráveis ou desfavoráveis às memórias marginalizadas é de saída reconhecer a que ponto o presente colore o passado. Conforme as circunstâncias, ocorre a emergência de certas lembranças, e a ênfase é dada a um ou outro aspecto. Sobretudo a lembrança de guerras ou de grandes convulsões internas remete sempre ao presente, deformando e reinterpretando o passado. Assim também, há uma permanente interação entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido. E essas constatações se aplicam a toda forma de memória, individual e coletiva, familiar, nacional e de pequenos grupos.

Colocadas essas considerações sobre memória coletiva e individual e, sobretudo, sobre esquecimento e silêncio, chegaremos à conclusão da autora Beatriz Sarlo sobre testemunhos em 1ª. pessoa. Em seu livro *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, a autora argumenta que os testemunhos estão supervalorizados e que devem ser relativizados para impedir que sejam considerados como relatos fiéis aos eventos ocorridos no passado. Se pensarmos em termos de parcialidade ou imparcialidade, verificaremos que as subjetividades inerentes às lembranças do passado são permeadas por medos, incertezas, inseguranças que certamente impedem os sobreviventes de grandes convulsões políticas a ter uma expressão genuína e fiel, e mesmo ideologias unilaterais. Argumento que todos os relatos ou memórias recontadas estão sujeitos às subjetividades causadas pelos traumas. Em representações fílmicas, o resultado é ainda mais subjetivo, considerando que a presença da câmera pode intimidar ou pode causar o desejo de exibição nas testemunhas convidadas a dar depoimentos. Como afirma Sarlo (2007, p. 44), “não se deve basear na memória uma epistemologia



Denise Correa Araujo

ingênua... não há equivalência entre o direito de lembrar e a afirmação de uma verdade da lembrança”.

A revisita às ditaduras e ao Holocausto tem sido muitas vezes reconstituída através de testemunhos em primeira pessoa, enfatizando uma ambiguidade entre memória e história, ambas recriando um certo passado, e não “o” passado. O filme documentário de Caio Cobra e Marcio Pitliuk *Sobrevivi ao Holocausto* (Brasil, 2012), por exemplo, tem como protagonista Julio Gartner, um sobrevivente do Holocausto que foi convidado a visitar os lugares onde morava, na Cracóvia, onde perdeu seus pais e quase todos os seus familiares, e os campos de concentração para onde foi enviado com seu irmão. Radicado em São Paulo, Julio acredita ter tido muita sorte e não demonstra ódio e nem vingança, sentimentos coerentes com as torturas enfrentadas pelos sobreviventes. Outros filmes, com tom de denúncia, são bem mais incisivos ao mencionar os mecanismos opressores. O filme documentário de Maria de Medeiros *Repare Bem* (Portugal, 2012) gravado no Brasil, Itália e Holanda, resgata a trajetória da família de Denise Crispim, sua filha Eduarda Ditta Crispim Leite e seu ex-companheiro Eduardo Leite, o “Bacuri”, torturado por 109 dias e assassinado pelos militares. Os relatos e personagens da trama revelam com tristeza, emoção e mágoa, os eventos mais cruéis desse período da história brasileira. A anistia, tema do filme, não parece ter solucionado os traumas sofridos.

O que se pode concluir sobre as divergências entre atitudes nos testemunhos e relatos é que não há uma imparcialidade e nem uma objetividade na recontagem das memórias, especialmente pelo envolvimento pessoal de cada sobrevivente das diversas formas opressivas de regimes ditatoriais. Percebe-se que há uma polifonia de vozes (BAKHTIN, 2008) que não deve ser ignorada e que nos oferece uma rede dialógica de pontos de vista, em todos os tipos de filmes, sejam de ficção ou de animação, documentários, ou filmes baseados em fatos reais, biografias ou dramas que documentam, ou documentários dramatizados.

Argumento que a subjetividade é inerente a qualquer relato e a qualquer ponto de vista. Assim, concordo com Sarlo quando esta pondera sobre o valor dos testemunhos. Por outro lado, acredito que é importante uma relativização dos mesmos para que a memória seja sempre alimentada e a reflexão sobre os processos ditatoriais nunca seja obliterada e nem unilateral.

O pesquisador francês Pierre Nora (1993, p. 13), em seu livro sobre história e memória, considera que



Imagens-memória das ditaduras: factuais e subjetivas

os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não existe memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter os aniversários, organizar as celebrações, pronunciar as honras fúnebres, estabelecer contratos, porque estas operações não são naturais [...]. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento de história, mas que lhe são devolvidos.

O que Nora denomina de “vai-e-vem” é o que chamo de revisita. Acredito que cada vez que um evento é revisitado e lembrado, a lembrança do mesmo não é igual à lembrança anterior e nem mesmo à lembrança inicial. Contudo, há imagens que já se cristalizaram em nossos imaginários e em um tipo de repertório coletivo, e que retornam a cada vez que são evocadas. É o que denominei de imagens-memória.

3 Imagens-memória

Antes de debatermos esse conceito, seria importante definir de que imagem estamos tratando. Henri Bergson (1999, p. 2), em suas pesquisas, sugere que “por imagem entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação”. Para mim, é o que retemos em nossa mente e o que retorna a ela quando acionada por uma palavra, que nos chega por via oral ou verbal.

Se analisarmos a epígrafe deste texto, que reproduzo abaixo, veremos que o autor se refere a uma lembrança que está no passado e terá que ser alcançada em reposicionamento – do presente ao passado. Bergson (1999, p. 156) questiona:

Trata-se de recuperar uma lembrança, de evocar um período de nossa história? Temos consciência de um ato sui generis pelo qual deixamos o presente para nos recolocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica.

O que argumento nesta parte do texto é que as imagens-memória não precisam ser buscadas no passado e sim em nosso repertório. Além disso, são imagens que pertencem ao



Denise Correa Araujo

repertório coletivo de pesquisadores de cinema, por serem imagens de impacto visual e por terem sido objeto de análise por muitos anos.

É importante ressaltar que a passagem de memória como termo principal seguido de sua tipologia para memória como termo secundário é o aspecto mais relevante desta parte da pesquisa. Ao invés de citar tipos de memória como na primeira parte do texto, o foco nesta parte é na imagem. A memória entra como um possível tipo de imagem. Enquanto alguns autores discorrem sobre imagem e lembrança, ou imagem e recordação, eu destaco o termo completo, não em complementaridade e sim hifenado: imagem-memória, o que difere de imagem e memória e contempla o tipo de imagem que não precisa ser buscado no passado porque já faz parte de nosso repertório, seja este individual ou coletivo, e pode ser acionado instantaneamente.

As imagens-memória mais recorrentes são, sem dúvida, as pertencentes ao filme *Triunfo da Vontade*, obra-prima de Leni Riefenstahl, que gerou controvérsias não resolvidas a respeito do comprometimento da diretora com o partido nazista alemão, cuja convenção foi o tema e Nuremberg o local da filmagem.

Figura 01 e 02: Triunfo da vontade, 1935



Fonte: <www.cinema.terra.com.br>

Aos incautos, o filme sugere a grandeza do regime, a organização perfeita, o aplauso público. Aos críticos, a obra é uma propaganda nazista, com *mise-en-scène* elaborada e minuciosa, seja na descida do “messias” dos céus, seja na saudação de Hitler a mais de cem mil soldados em fileiras rigidamente posicionadas, seja nos três enormes estandartes verticais com suásticas, seja na exteriorização do poder político. Em minha opinião, porém, não se pode retirar o mérito estético das imagens, que analiso como autoimagens, sem que estejam



Imagens-memória das ditaduras: factuais e subjetivas

representando algo além delas mesmas. Elas estão se autoapresentando, e devem ser julgadas pelo seu valor estético e não ético.

Em contraponto à grandeza do Terceiro Reich, Quentin Tarantino, em *Bastardos Inglórios*, executa, em cena marcante, a morte de Hitler, provocando uma catarse coletiva.

Figura 03: *Bastardos Inglórios*, Quentin Tarantino, 2009



Fonte: acervo.estadao.com.br

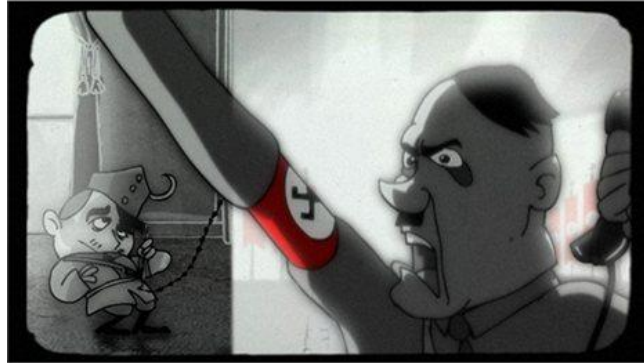
Apesar do filme não ser um documentário e a cena não ser baseada em fatos reais, o efeito da mesma cria uma imagem-memória, oposta às criadas por Riefenstahl. Enquanto as imagens do Terceiro Reich causam efeito por serem esteticamente bem elaboradas, apesar de não representarem as conotações do sistema, a pretensa “morte” de Hitler é uma crítica ao mesmo regime, um caso de justiça poética. Enquanto as imagens de Tarantino incitam uma reflexão sobre o regime nazista, as de Riefenstahl são um convite à reflexão sobre arte e estética.

O curta de animação *Heldenkanzler* (Benjamin Swiczinsky, Alemanha, 2012), baseado na história real de Engelbert Dollfuss, chanceler que tentou impor uma ditadura fascista da Áustria dos anos 30, é duplamente impactante por representar o início de uma ditadura pouco conhecida e por oferecer cenas exageradas em relação à altura do chanceler e ao seu sonho de ser ditador em associação à Mussolini, destruindo Hitler. A cena que figura como uma imagem-memória exemplar é a do momento em que Hitler descobre os planos e manda matar o chanceler, que acalentou seu sonho por pouquíssimo tempo.



Denise Correa Araujo

Figura 04: Heldenkanzler, Benjamin Swiczinsky, 2012



Fonte: <www.youtube.com>

Essa trilogia hitleriana ilustra a rede polifônica de pontos de vista sobre a ditadura nazista. De acordo com Mikhail Bakhtin (2008, p. 308), “em toda parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente”. As imagens dos três filmes citados diferem em tom e intenção: as de Riefenstahl são elaboradas em tom grandioso, uma apologia ao regime alemão; as de Tarantino são irônicas e de vingança, executando na tela o que muitos gostariam que tivesse sido o final do ditador; as do chanceler austríaco, em tom jocoso, nos trazem uma surpresa considerando que sua história é pouco divulgada.

Da mesma maneira, e em processo de ponto-contraponto, a análise dos dois filmes portugueses *Cartas a uma ditadura* (Portugal, Inês de Medeiros, 2006) e *48* (Portugal, Susana de Sousa Dias, 2010) nos oferece dois cenários opostos, com vozes polifônicas, apesar de tratarem do mesmo período conturbado da ditadura salazariana. Enquanto o primeiro filme exhibe imagens-memória de multidões saudando o ditador, no segundo as imagens-memória são constituídas pelos retratos inesquecíveis de prisioneiros políticos que relatam suas torturas.



Imagens-memória das ditaduras: factuais e subjetividades

Figura 05: Cartas a uma ditadura, Inês de Medeiros, 2006



Fonte: clipe do filme

Figura 06: 48 , Susana de Sousa Dias, 2010



Fonte: <www.fnac.pt>

A diretora do primeiro filme, Inês de Medeiros, sabendo da existência de cartas de admiração a Salazar, convida autoras das cartas para serem entrevistadas em seu filme. As autoras confirmam seu apoio a Salazar, em anos passados, no mesmo período em que os prisioneiros retratados pela diretora do segundo filme, Susana de Sousa Dias, passavam por torturas comandadas pelo mesmo ditador. Ambos os documentários, analisados em sistema de ponto-contraponto, são de extrema relevância para o estudo da memória das ditaduras, corroborando com o que Sarlo afirma sobre a subjetividade dos testemunhos, dos relatos, e das lembranças individuais e coletivas.

No filme *Ida*, há diversas imagens-memória, especialmente pela fotografia, que se assemelha a um álbum de recordações, propositalmente elaborado por seu diretor, que voltou



Denise Correa Araujo

a viver na Polônia depois de anos na Inglaterra, e filma como lembrava de sua infância. Anna, a protagonista, após anos morando como noviça em um convento católico, nas vésperas de fazer seus votos conhece sua tia, que conta sua origem judia e seu nome Ida. A partir desse momento, a protagonista resolve saber o paradeiro de sua família. As imagens mais emblemáticas são duas: uma enquanto faz uma oração em honra à sua família judia, iconicamente juntando sua ambígua identidade, e outra no momento em que descobre o que restou de sua família, assassinada e enterrada.

Figura 07, 08 e 09: Ida, Pawel Pawlikowski, 2013



Fonte: <www.agenciapara.com.br>; <www.ogirassol.com.br>; <www.youtube.com>

Neste momento questiona a razão de estar viva. Outras imagens marcantes são aquelas em que Ida tira seu véu e o recoloca, fazendo isso muitas vezes, simbolizando suas dúvidas entre se tornar freira ou abandonar o convento.

O filme documentário de Maria de Medeiros, Repare Bem, sobre a anistia, inicia com a epígrafe de José Saramago “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. O uso de “repara” remete à dupla conotação de repara no sentido de perceber e de reparar no sentido de desfazer ou remediar algo. Em seguida há uma imagem de arquivo do filme Um dia muito especial (1977), de Ettore Scola. Enquanto vemos Sofia Loren e um pássaro que vai da janela desta ao apartamento de Marcelo Mastroianni, ouvimos a fala da filha da protagonista, Eduarda, que conta a luta de sua mãe. Essas imagens-memória, aqui também em duplo sentido, no que está sendo analisado nesta pesquisa e na memória do filme italiano intertextual, são imagens recorrentes, já habitadas e agora revisitadas. A escolha das imagens representa também uma homenagem à Itália, para onde as duas mulheres foram enviadas, em exílio. Outra imagem-



Imagens-memória das ditaduras: factuais e subjetivas

memória é a de Denise Crispim, protagonista, ao lado de uma máscara e uma estátua, ambas femininas, e comentando que sua mãe havia ficado como uma estátua para não denunciar o filho, Eduardo Leite, Bacuri, torturado e assassinado durante a ditadura.

Figura 10 e 11: Repare Bem, Maria de Medeiros, 2012



Fonte: www.adorocinema.com

Uma das imagens mais marcantes e de grande impacto é a da produção de bonecas arianas, todas de olhos azuis e cabelos claros, no filme *O Médico Alemão*, que trata da convivência de Josef Mengele na Argentina. Eugenista e nazista, o médico continuou as experiências que havia feito com os judeus no campo de concentração de Auschwitz, argumentando que a mistura das raças era prejudicial ao desenvolvimento da humanidade, e tentando alterar a genética para criar um protótipo da raça perfeita pretendida por Hitler. O filme implica a convivência da classe média alta da Argentina, na fase de pós-guerra, no sentido de autorizar a permanência de quem foi chamado de "anjo da morte" por sua obsessão pelo ideal de perfeição estética e racial.

Figura 12: *O Médico Alemão* - Wakolda, Lucía Puenzo, 2013



Fonte: www.criticos.com.br



Denise Correa Araujo

Argumento que as imagens-memória reforçam a reflexão sobre regimes ditatoriais e repressivos, no sentido de que os mesmos não sejam esquecidos e que o conhecimento histórico, mesmo através de subjetividades, seja continuado.

4 Factualidades e subjetividades

A frase de efeito “não existem fatos, apenas interpretações”, atribuída à Nietzsche e às vezes à Derrida, implícita em sua conotação que a realidade em seu estado puro não pode ser apreendida, ou quando o é, parcialmente, não pode ser rerepresentada. As interpretações, por sua vez, não são de caráter fiel e sim contaminadas por fatores intrínsecos à natureza humana, como grau de cultura, hábitos, crenças, *modus vivendi*, asserções, e, principalmente, repertório sobre a área em questão. Considerando esses fatores, pode-se dizer que a verdade e a realidade são conceitos abstratos, passíveis de interpretações, e que as interpretações são polifônicas, sendo que nenhuma delas pode ser considerada como a expressão da realidade ou da verdade. Aplicando o método de Hans-Georg Gadamer, de tese, antítese e síntese, ou fusão de horizontes, minha argumentação não chega, de um lado, ao extremo de negar fatos e nem, por outro lado, ao extremo de acreditar que existe uma verdade ou uma realidade passível de ser expressa em palavras ou imagens.

Assim, no intuito de nominar fatos e seus relatos ou testemunhos, prefiro o termo “factualidade” ao invés de realidade ou verdade. Por “factualidade” entendo o conjunto de eventos comprovados, históricos, como no caso das ditaduras ou do nazismo, e de todos os processos autoritários que assolam muito países. Para mim, a factualidade está sempre ligada a outro termo importante: a subjetividade resultante do conflito interior entre não contar algo, contar por meio de palavras ambíguas, alterar certos eventos, justificar certos atos vergonhosos ou de esquecimento, e mesmo inventar, dramatizar ou embelezar situações. Seria muito difícil ou mesmo impossível esperar que sobreviventes de eventos traumáticos, como guerras e ditaduras, possam relatar objetivamente algo que lhes tocou tão profundamente. O compartilhamento e a externalização de experiências recria a ansiedade, o temor, o silêncio e a inquietude que a lembrança dos fatos provoca.



Imagens-memória das ditaduras: factuais e subjetivas

Segundo Sarlo (2007, p. 39),

A atualidade é otimista e aceita a construção da experiência como relato em primeira pessoa, mesmo quando desconfia de que todos os outros relatos podem remeter de modo mais ou menos pleno a seu referente. Proliferam as narrativas chamadas "não ficcionais" (tanto no jornalismo como na etnografia social e na literatura): testemunhos, histórias de vida, entrevistas, autobiografias, lembranças e memórias, relatos identitários. A dimensão intensamente subjetiva (um verdadeiro renascimento do sujeito, que nos anos 1960 e 1970 se imaginou estar morto) caracteriza o presente. Isso acontece tanto no discurso cinematográfico e plástico como no literário e no midiático.

Por outro lado, não se pode ignorar o valor de relatos em primeira pessoa, e até em relatos que recontam a experiência de pais e avós, mesmo conscientes das subjetividades dos mesmos. Sarlo (2007, p. 59) sugere que

A impureza do testemunho é uma fonte inesgotável de vitalidade polêmica, mas também requer que seu viés não seja esquecido em face do impacto da primeira pessoa que fala por si e estampa seu nome como uma reafirmação de sua verdade. Tanto quanto as de qualquer outro discurso, as pretensões de verdade do testemunho são isto: uma exigência de prerrogativas. Se no testemunho o anacronismo é mais inevitável que em qualquer outro gênero de história, isso não obriga a aceitar o inevitável como inexistente, quer dizer, a esquecê-lo justamente porque não é possível eliminá-lo. Pelo contrário: é preciso lembrar a qualidade anacrônica porque é impossível eliminá-la.

Quando Sarlo fala de "sua verdade", está sugerindo que cada pessoa tem a versão que considera como "sua verdade", e quer que essa verdade seja aceita. Um exemplo bem atual disso é o que aconteceu no Brasil com a CNV- Comissão Nacional de Verdade, criada em maio de 2012 para apurar as violações de direitos humanos cometidas entre 1946 e 1988. Segundo Renan Quinalha (2014, p. 14-15), em seu artigo "A Comissão Nacional da Verdade: em uma transição sem justiça",

houve grande dificuldade para a Comissão deslanchar e alcançar uma dinâmica de grupo capaz de colocar em diálogo as "diferentes comissões de verdade" que cada um deles tinha em sua mente.... Enquanto uns entendiam ser fundamental dar publicidade aos relatórios parciais de pesquisa para sensibilizar a sociedade durante o processo de busca da verdade, outros entendiam ser mais efetivo o sigilo nos trabalhos para reservar ao relatório final as maiores descobertas, a fim de que este alcançasse o maior impacto possível na opinião pública.



Denise Correa Araujo

A citação acima serve para corroborar com a ideia de que não existe uma verdade única, e nem uma verdade que possa contemplar interpretações diversas.

O anacronismo citado por Sarlo é inevitável. A lembrança de um fato ocorrido no passado e lembrado já vem codificada com a vivência desde o ocorrido até o dia da lembrança, isto é, a lembrança já chega permeada por outros sentimentos, por uma visão diferente da inicial, por um amadurecimento e uma contemplação do passado diversa da original.

Em relação à dimensão intensamente subjetiva que Sarlo diz caracterizar o presente, não há como negar que uma das tendências contemporâneas é o relato em primeira pessoa, seja nas redes sociais, para trivialidades, seja nos filmes sobre as ditaduras ou outros temas factuais. No entanto, como as análises que conduzi não são só em documentários, verifiquei que há representações válidas das ditaduras tanto em dramas que documentam períodos de autoritarismo, o que denomino de dramadoc ou drama documental, quanto em documentários com imagens de arquivo. Em ambos os casos, considerando que as montagens atualmente são de fácil adoção, não se pode dizer que um determinado filme tenha mais valor documental do que outro. O que temos atualmente são fragmentos de testemunhos, de lembranças e memórias de um quebra-cabeças infundável, cujo código não mais existe. São interpretações, representações e reconstruções subjetivas que nos trazem uma visão *manqué* das factuais de regimes passados.

Outro elemento importante a ser considerado é a ideologia política, que corrobora para uma subjetividade ainda mais exacerbada e por vezes tendenciosa e monológica. Quanto mais a testemunha é engajada, maior o grau de subjetividade nos relatos. Sarlo (2007, p. 66) explica:

Não se trata de discutir os direitos da expressão da subjetividade. O que quero dizer é mais simples: a subjetividade é histórica e, se acreditamos possível tornar a captá-la em uma narração, é seu diferencial que vale. Uma utopia revolucionária carregada de ideias recebe um tratamento injusto se é apresentada só ou fundamentalmente como drama pós-moderno dos seus partidários.

Apesar da subjetividade inerente a qualquer representação, há eventos e imagens que marcam o repertório coletivo ou compartilhado. Sobreviventes do nazismo e de outras ditaduras conservam certas imagens que foram compartilhadas por seus companheiros de



Imagens-memória das ditaduras: factuais e subjetivas

campos de concentração ou de prisões. Neste texto, contudo, enfatizo um repertório de imagens-memória que nos une, a nós, como espectadores de filmes e participantes do mesmo conhecimento histórico.

5 Considerações finais

A memória e a história são dois temas que têm inspirado muitos pesquisadores, por vezes com vozes dissonantes, mas sempre procurando explicações que tornem possível a sobrevivência da memória de eventos que abalaram países e mudaram a vida de muitas pessoas. Tais fatos históricos, como regimes ditatoriais e guerras, são revisitados para uma conscientização dos infortúnios que causam. A memória dessas factuais, embora imprecisa e subjetiva, oferece um caleidoscópio de interpretações e pontos de vista. Segundo Sarlo (2007, p. 99),

o aspecto fragmentário do discurso de memória, mais que uma qualidade a se afirmar como destino de toda obra de rememoração, é um reconhecimento exato de que a rememoração opera sobre algo que não está presente, para produzi-lo como presença discursiva com instrumentos que não são específicos do trabalho de memória, mas de muitos trabalhos de reconstituição do passado: em especial, a história oral é aquela que se apoia em registros fotográficos e cinematográficos. O aspecto fragmentário não é uma qualidade especial desse discurso que se vincularia com seu "vazio" constitutivo, mas uma característica do relato, de um lado, e do caráter inevitavelmente lacunar de suas fontes, de outro.

No caso desta pesquisa, argumento que há imagens-memória que podem perdurar e que fazem parte de um repertório coletivo e, algumas vezes, individual. São imagens que marcam nossa memória visual e que remetem a eventos que não fazem parte só de um passado esquecido, mas que são revisitados e reconstituídos sempre que um novo livro ou um novo filme os faz renascer.

Sem querer se constituir em “verdades”, essas imagens subjetivas são reflexivas, falam de possíveis reconstruções que são tão polifônicas quanto os eventos dos quais se originaram.

Quando Bergson (2006, p. 89-93) enfatiza seus dois tipos de memória, ou seja, a memória-hábito e a memória-espontânea, podemos entender que a primeira é um esforço atribuído à ação da vontade e a segunda é a que conserva os acontecimentos de forma integral.



Denise Correa Araujo

Nesta pesquisa, considero como imagem-memória o que Bergson denomina de memória espontânea, no sentido de resgatar uma imagem já existente em seu repertório de maneira espontânea, sem ter que voltar ao passado. Essa memória, sendo acionada, remete ao acontecimento integral através das imagens que já estão armazenadas em seu repertório. Certos eventos foram tão marcantes que criaram uma rede polifônica de associações, através de filmes, relatos, testemunhos em primeira pessoa, e recriações fílmicas que revisitaram o passado com olhos no presente e comprometimento com o futuro, formando um repertório coletivo.

Assim, o nazismo é evocado através das imagens-memória de Riefenstahl, de Tarantino e de outros filmes que revisitam a ditadura hitleriana. Da mesma maneira, a ditadura de Salazar é acionada através das imagens dos filmes que a evocaram, assim como a ditadura brasileira e as ditaduras dos países do cone sul se refletem em filmes nacionais, latinos e internacionais que tiveram a memória e a imagem das mesmas como tema ou subtema.

Considerando que diretores e roteiristas adicionam pormenores e filtram factuaisidades, argumento que imagens-memória são construídas a partir de elementos marcantes, imagens de impacto e fragmentos de memória subjetiva, atraindo espectadores para seu aspecto estético de imaginação, mais do que às suas conotações éticas ou seus compromissos com uma pretensa reconstrução fiel de fatos, o que seria, de qualquer maneira, uma impossibilidade. Concordo com Paul Ricoeur (2007, p. 70), quando o autor aproxima imagem e lembrança, sugerindo que “a escrita da história partilha dessa forma das aventuras da composição em imagens da lembrança sob a égide da função ostensiva da imaginação”. Enquanto a imagem se serve de lembranças armazenadas em um repertório compartilhado, a História se constrói a partir de subjetividades relativas a factuaisidades.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.



Imagens-memória das ditaduras: factuais e subjetivas

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Memória e vida**; textos escolhidos por Gilles Deleuze; Tradução de Carla Berliner - São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

_____. **A memória coletiva**. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

NORA, Pierre. Entre memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo, n. 10, dez. 1993.

POLLACK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio; **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

QUINALHA, Renan. A Comissão Nacional da Verdade: em uma transição sem justiça. **Cult**, 197, dezembro 2014, p. 12-17.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras e Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2007.

Filmografia

Bastardos Inglórios. Quentin Tarantino, EUA, 2009.

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

Heldenzkanzler. Benjamin Swiczinsky, Alemanha, 2012.

Ida. Pawel Pawlikowski, Polônia/Dinamarca, 2013.

O médico alemão- Wakolda. Lucía Puenzo, Argentina, 2013.

O Triunfo da Verdade. Leni Riefenstahl, Alemanha, 1935.

48. Susana de Sousa Dias, Portugal, 2010.

Repare Bem. Maria de Medeiros, Portugal/Brasil, 2012.

Sobrevivi ao Holocausto. Caio Cobra e Marcio Pitliuk, Brasil, 2012.

Trem noturno a Lisboa. Bille August, EUA/Alemanha/Suíça, 2013.



Denise Correa Araujo

Artigo recebido em maio de 2015e
aprovado em junho de. 2015.