



**Imagens documentais: subjetividades
est(éticas) e (a)políticas**

Denise Correa Araújo

Artigo recebido em: 21/09/2014

Artigo aprovado em: 29/10/2014

DOI 10.5433/1984-7939.2014v10n17p87

Imagens documentais: subjetividades est(éticas) e (a)políticas

Documentary images: (aesth)et(h)ic and (a)political subjectivities

Denise Correa Araújo*

Resumo: *Este estudo objetiva analisar imagens em três categorias de filmes que contemplam regimes políticos ditatoriais: documentários, filmes baseados em fatos reais e filmes ficcionais. Meu argumento é que imagens das três categorias podem documentar a “factualidade” e são o que denomino de “imagens documentais”, podendo contribuir para a “memória-metamorfose”, que se reconstrói continuamente de acordo com novas representações das ditaduras em filmes. O referencial teórico inclui conceitos de Bakhtin, Baudrillard, Benjamin, Debord, Derrida, Halbwachs, Metz, Nichols e Sarlo, entre outros.*

Palavras-chave: *Ditaduras. Imagens documentais. Memória-metamorfose. Factualidade.*

Abstract: *This study intends to analyze images in three categories of films that contemplate dictatorial political regimes: documentaries, films based on real facts and feature films. I argue that images of the three categories can document “factuality” and are what I call “documental images”. Furthermore, they can contribute for a “metamorphosis-memory”, a kind of memory that reconstructs itself continuously according to new representations of dictatorships in films. The frame of reference includes theories by Bakhtin, Baudrillard, Benjamin, Debord, Derrida, Halbwachs, Metz, Nichols and Sarlo, among others.*

Keywords: *Dictatorships. Documental images. Metamorphosis-memory. Factuality.*

* PhD em Literatura Comparada, Cinema e Artes - University of California, Riverside, USA. Master's em Cinema Arizona State University USA; Coordenadora da Pós em Cinema e Docente do Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. E-mail: denizearaujo@hotmail.com

Introdução

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

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

Outra preocupação desta pesquisa é verificar até que ponto imagens podem revelar acontecimentos políticos em sua totalidade. Documentários e filmes baseados em fatos reais, e mesmo filmes de ficção que tem questões

políticas como pano de fundo são muitas vezes permeados por subjetividades que interferem na captação de acontecimentos pertencentes aos regimes políticos autoritários, assim como momentos históricos são reconstruídos de acordo com o enfoque de seus produtores.

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

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

Debord, ao conceituar a sociedade do espetáculo, sugere que o espetáculo se origina na multiplicação de ícones e imagens, rituais políticos e mensagens publicitárias provocando uma sensação de felicidade, dissimulando as negatividades e exaltando a sedução pelas imagens espetacularizadas, o que é contemplado no filme *No*, em relação ao Plebiscito de 1988, quando a margem de vitória foi de baixa porcentagem

e a campanha publicitária do “não” à Pinochet foi mais convincente. Embora as estatísticas demonstrem que mais de 40.000 pessoas foram torturadas, exiladas ou mortas durante a ditadura de Augusto Pinochet, há filmes que representam o ditador como herói. *I Love Pinochet* (Marcela Said 2001) e o documentário *Pinochet* (Ignácio Zegers 2012) enfatizam que o ditador liberou o Chile do Marxismo, trazendo prosperidade ao país.

Do mesmo modo, o filme *Cartas a uma ditadura* expõe uma multidão de simpatizantes aplaudindo Salazar. O filme entrevista mulheres que escreveram cartas de admiração ao ditador, exaltando suas qualidades de dirigente que respeitava as famílias portuguesas. Na mesma época, Portugal estava em crise, com torturas e exílios, mostrando a outra face do ditador. Essa diversidade de opiniões e mesmo as divergentes interpretações dos mesmos períodos ditatoriais, seja no Chile ou em Portugal, refletem a subjetividade subjacente a quaisquer situações políticas e suas dialógicas representações. Esses exemplos demonstram a polifonia de vozes conceituada por Mikhail Bakhtin, que cunhou os termos “dialogismo” e “polifonia” (1981, 1984) para expor as diversas possibilidades de interpretação e de enfoques sobre um mesmo tema. Seu conceito sobre vozes, consonantes ou dissonantes, abre possibilidades a um número indeterminado de enfoques e construções em torno do mesmo tema, enfatizando que a objetividade não é mais esperada e que a subjetividade é o fio condutor das imagens das ditaduras que nos são mostradas e que formam a rede de memória coletiva, cunhando a lembrança que teremos das mesmas.

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

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

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

No caso das ditaduras sul-americanas, houve um processo de redemocratização e uma revisita ao período ditatorial, além de diversos livros sobre testemunhos, durante a década de 1980. O pesquisador e teórico Marcio Seligmann-Silva argumenta: “o testemunho é uma modalidade da memória...o conceito de testemunho adquiriu uma centralidade enorme no contexto de resistência às ditaduras que assolaram o continente” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 73-74). Na Argentina, o papel dos testemunhos na arena política foi fundamental para os processos judiciais aos crimes contra os direitos humanos.

Apesar da relevância dos testemunhos, Sarlo enfatiza a subjetividade que permeia qualquer relato, seja de um militante, de um sobrevivente, seja de um espectador, seja de um exilado, ressaltando que os testemunhos não podem ser considerados como “verdade” e sim como reconstruções de um passado doloroso que, usando o conceito de Seligmann-Silva,

constituem uma “memória traumática”. Mesmo considerando os processos subjetivos dos relatos, o filme *48*, com título relativo aos 48 anos de ditadura portuguesa, adota uma estratégia eficaz, capaz de emocionar, chocar e impressionar o espectador. As imagens mostradas são das fichas de detenção do PIDE, são fotografias dos prisioneiros políticos que se movem quase que imperceptivelmente. O filme é resultado de uma pesquisa imensa e de um trabalho cuidadoso de entrevistas para minimizar recordações desagradáveis aos sobreviventes da ditadura portuguesa. Em *Cartas a uma ditadura*, o processo foi o mesmo, iniciando com a leitura das cartas encontradas e finalizando com o consentimento das sete senhoras que se dispuseram a ser entrevistadas para o filme.

Por outro lado, enquanto as senhoras releem suas cartas após tantos anos, e algumas afirmaram que não sabiam que Salazar era considerado ditador, os entrevistados de *48* estavam conscientizados do que falar e não falar, de como se comportar, de como resistir às torturas. Ambos os testemunhos, porém, são permeados de sensibilidade e subjetividade, e as imagens, que denomino de “imagens documentais”, são mais poderosas que as palavras. No filme *Cartas a uma ditadura*, as eloquentes imagens das multidões saudando Salazar provocam reflexão sobre os processos políticos e suas representações. No filme *48*, as imagens das fotos também são de grande impacto. Mesmo concordando com Sarlo sobre superestimar testemunhos, que podem ser totalmente subjetivos, não há como descartar as entrevistas e depoimentos nos dois filmes portugueses.

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

dos que lutaram contra a hegemonia alemã, que se sentiram injuriados ao ver o filme, tendo proibido sua exibição na Alemanha. As *self images*, no entanto, consagraram a diretora, que sempre afirmou que o filme não foi construído especificamente para aquele efeito e que ela nunca foi simpatizante da causa de Hitler.

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

Estudos de memória

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

Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. Esse fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX. (HUYSEN, 2000, p. 9).

Beatriz Sarlo discute o conceito de pós-memória, relacionado às memórias que continuam de uma geração a outra e que não são frutos do

que foi vivido e sim do que foi contado e sofrido por outros membros da família ou por amigos, muitas vezes já falecidos. São relatos de segunda mão. Nesse caso, a pós-memória é conectada ao passado pela mediação e não pela experiência.

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

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

Segundo Jacques Le Goff, o que sobrevive não é o que existiu no passado, mas a escolha feita pela forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade apresentadas em dois formatos essenciais: os monumentos e os documentos (LE GOFF, 1992, p. 535). Para o teórico, os monumentos são a herança do passado e os documentos são as escolhas dos historiadores. Apesar de que o conceito de memória é crucial, uma vez que é adaptado deve seguir dois caminhos: a memória histórica e a memória social.

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

Concordo parcialmente com Sarlo sobre a subjetividade subjacente a todos os testemunhos e a qualquer filme ou representação de fatos políticos. Mesmo as imagens de arquivo foram filmadas por militantes ou

por simpatizantes, fazendo com que o ponto de vista da câmera fosse direcionado a mostrar mais um lado do que o outro, dependendo do objetivo da filmagem. O direcionamento de qualquer registro é também questionável em termos de reprodução dos fatos. O que realmente aconteceu é re-elaborado por todos nós, dependendo do que queremos acreditar ou lembrar, e dependendo do que acreditamos no momento dos acontecimentos ou de nossas reflexões futuras sobre nosso envolvimento no momento e sobre o que os fatos realmente foram. Mesmo historiadores recontam fatos como pensam que eles ocorreram, o que nem sempre é objetivo.

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

Le Goff menciona que todos os documentos são “uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, de uma era, da sociedade que os produziu, mas também das eras sucessivas durante as quais eles continuaram a existir, talvez esquecidos, talvez manipulados, talvez em silêncio” (LE GOFF, 1992, p. 547). Considerando que cada filme, ficcional, documentário, experimental ou híbrido, ou baseado em fatos reais, é uma montagem de idéias, nos resta analisar quais imagens são de maior impacto na reconstrução de fatos políticos e quais, no caso dessa pesquisa, nos falam mais emocionalmente, ou mais intelectualmente, ou mais coerentemente, dos períodos políticos ditatoriais aqui estudados.

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

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

Walter Benjamin acredita que “a ‘compreensão’ histórica deve ser fundamentalmente entendida como uma vida posterior do que é compreendido e, por isso, aquilo que foi reconhecido na análise da ‘vida posterior das obras’, de sua ‘fortuna crítica’, deve ser considerado como o fundamento da história em geral” (BENJAMIN, 2006, p. 502). O autor entende a memória como um dever social para a preservação da história nacional e sugere que “articular historicamente o passado não significa ‘conhecê-lo’ como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1996, p. 224). Levando em consideração a observação de Benjamin, podemos deduzir que o autor quer a preservação do passado, mas reconhece que nem sempre é possível uma reconstrução exata de fatos passados. O autor esclarece, em sua tese 14, que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1987a, p. 229). Apesar do passado permanecer ativo na vida cotidiana, é sempre o presente que reelabora as vivências de outros períodos, agora com novas conotações e um entendimento não possível no momento da ocorrência dos fatos, quando ainda esses não puderam ser processados de forma mais lógica e mais objetiva. No caso do futuro, apesar do mesmo estar ainda em latência, já se visualiza sua atuação no presente, mesmo que implicitamente

Benjamin, ao comentar sobre os conceitos de memória voluntária de Proust, acredita que “as informações sobre o passado, por ele

transmitidas, não guardam nenhum traço dele” (BENJAMIN, 1989, p. 106). Segundo Benjamin, Proust argumenta que vivências passadas podem ser acessadas pelo intelecto, ao passo que deixa para a lembrança a função de resgatar o passado (BENJAMIN, 1989, p. 108). Por outro lado, a memória involuntária seria o domínio da sensibilidade (e eu diria subjetividade) sobre o intelecto. Sintetizando, Benjamin, ao dialogar com a dicotomia proustiana memória voluntária e memória involuntária, acredita que a primeira está “à disposição da inteligência...pronta a responder ao apelo da atenção” (BENJAMIN, 1983, p.30-31), enquanto que a memória involuntária é aquela que evoca o passado a partir de alguma imagem ou objeto que dispara a recordação. Explicitando a questão que interessa a esta pesquisa em particular, Benjamin se pronuncia em relação à memória individual e coletiva, enfatizando que não há ruptura entre uma e outra quando há “experiência no sentido próprio do termo”:

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

Para meu objeto de pesquisa, ambas as memórias são relevantes, considerando, no caso dos testemunhos, que a memória voluntária vai forçar a lembrança de um tempo passado, ao mesmo tempo que a involuntária vai trazer lembranças subjetivas, aparentemente espontâneas, mas moldadas às experiências pós-passado e presentificadas. No caso da maioria dos filmes baseados em fatos reais, ambas as memórias estão embasadas em experiências de outros, relatos que passam de uma geração a outra e nem sempre conservam suas conotações originais.

Ainda em relação ao tema em análise, pesquisadores e autores são unânimes em reconhecer que deve haver uma lembrança contínua aos

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

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

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

A lembrança é, em larga medida, uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada... é uma imagem engajada em outras imagens. (HALBWACHS, 2004, p.75-78).

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

Por história é preciso entender então não uma sucessão cronológica de acontecimentos e de datas, mas tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros, e cujos livros e

narrativas não nos apresentam em geral senão um quadro bem esquemático e incompleto. (HALBWACHS, 1990, p. 60).

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

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

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

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

No nível coletivo, textos ficcionais e filmes podem se tornar uma poderosa mídia, cujas versões do passado circulam in amplos setores da sociedade, e mesmo internacionalmente. Essas mídias de memória cultural, no entanto, são frequentemente controversas. Seu efeito de fazer-memória não é baseado na unidade, coerência, e ideologia não-ambigua de imagens que

veiculam, e sim no fato de que servem para impulsionar a discussão dessas imagens, portanto centrando a memória cultural em certas representações midiáticas e na série de questões conectadas com elas. No nível individual, representações midiáticas oferecem esquemas e textos que nos permitem criar em nossas mentes certas imagens do passado que podem inclusive moldar nossa própria experiência e nossas memórias autobiográficas. (ERLL, 2008, p. 306-307).

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

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

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

Exigir que filmes representem a “verdade” é acreditar que a “verdade” existe, o que não é mais possível na contemporaneidade, quando

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

Imagens documentais

O *corpus* desse estudo é formado de filmes catalogados como documentários, filmes baseados em fatos reais e filmes que tem a ditadura como tema ou pano de fundo. *Cartas a uma ditadura* (Inês de Medeiros, Portugal, 2006) e *48* (Susana de Sousa Dias, Portugal, 2010) são documentários sobre a ditadura portuguesa. *O Triunfo da Vontade* (Leni Riefenstahl, Alemanha, 1934) é um documentário alemão. Os filmes *No* (Pablo Larrain, Chile, 2012) e *A voz adormecida*, de Benito Zambrano (*La voz dormida*, Espanha, 2011) são dramas baseados em fatos reais. *Trem noturno para Lisboa*, de Bille August (Alemanha/Portugal, 2013)

e *Hoje* (Tatá Amaral, Brasil, 2011) são dramas que tem as ditaduras como tema. A diferenciação entre as três classificações se refere ao teor dos filmes. Os documentários exibem imagens de arquivos ou de pessoas envolvidas nos eventos políticos, ao passo que os dramas baseados em fatos reais são atuados por atores profissionais, mas representando pessoas e eventos que existiram. Os dramas que tem as ditaduras como tema, no entanto, apresentam narrativas ficcionalizadas, que podem ou não ter ocorrido, mas que são dramatizadas por atores profissionais, apesar de se referirem a períodos existentes.

Quanto às polêmicas sobre o que é um documentário, dois pesquisadores do tema, Bill Nichols e Christian Metz, nos oferecem um formato ponto-contraponto em relação aos enfoques e definições adotadas. Enquanto Metz acredita que “todo filme é um filme de ficção” (METZ, 1975, p. 31), Nichols argumenta que todo filme é documental (NICHOLS, 1977, p. 42). Nichols sugere que

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

Por outro lado, Metz argumenta:

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

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

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

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

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já

não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como um sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. (DEBORD, 1997, p.18).

Susan Sontag, em comentários sobre *O Triunfo da Vontade*, acredita que os movimentos de câmera de Riefenstahl, juntamente com sua fotografia aérea e as lentes para distorcer a perspectiva podem ser considerados revolucionários na arte de documentar a História. Sontag, em seu ensaio “On Style”, argumenta que “through Riefenstahl’s genius as a film-maker, the ‘content’ has – let us even assume, against her intentions – come to play a purely formal role” (SONTAG, 2001, p, 25). Explicitando o que a pesquisadora afirma, ou seja, que “através da genialidade de Riefenstahl como cineasta, o “conteúdo” - assumindo mesmo contra suas intenções- assume um papel puramente formal”, podemos concordar com a mesma no sentido de que o “conteúdo” do filme se dilui na grandeza e eloqüência das imagens. Completando seu pensamento na entrevista de 1975, com Maxine Bernstein e Robert Boyers, Sontag menciona que, se por um lado os filmes de Riefenstahl transcendem a propaganda que veiculam, suas qualidades específicas demonstram como o conceito de estetização é de certa maneira idêntico a uma certa forma de propaganda (SONTAG, 1975, p. 59).

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

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

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

o personagem de Flaherty não é nada diferente do esquimó Inuk, interpretado por Anthony Quinn, no extraordinário filme de ficção *The Savage Innocents* (Sangue sobre a Neve/1960), de Nicholas Ray. O filme de Ray tem menos a dizer sobre os esquimós só porque a maior parte dele foi rodada com atores profissionais nos estúdios Pinewood e Cinecittà, respectivamente de Londres e Roma? Na verdade, há tanta pesquisa sobre o modo de vida dos esquimós no filme de Ray quanto no filme de Flaherty. Poderíamos então definir documentário por uma tautologia: documentário é tudo aquilo que é produzido por uma classe de realizadores chamados documentaristas, assim como música é tudo aquilo que é produzido por músicos, mesmo quando não há som nenhum para ouvir, como no caso de algumas obras de John Cage e Mauricio Kagel. Pois, a bem da verdade, há tanta encenação e *mise en scène* nos filmes de Flaherty como nos mais imaginosos filmes de ficção. (MACHADO, 2001, p.5-24).

Nesse sentido, podemos questionar até que ponto narrativas ficcionais podem “documentar” situações políticas e como podem acionar

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

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

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

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

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

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

julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original – sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das idéias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou direção, do tom ou ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação do que da reprodução... Costumamos avaliar a organização de um documentário pelo poder de persuasão ou convencimento de suas representações e não pela plausibilidade

ou pelo fascínio de suas fabricações... a dimensão indexadora de uma imagem refere-se à maneira pela qual a aparência dela é moldada ou determinada por aquilo que ela registra... no entanto, essa relação indexadora é verdadeira tanto na ficção como na não-ficção... podemos dizer que todos os filmes são documentários, sejam eles documentários de satisfação de desejos, sejam de representação social. Entretanto, na ficção desviamos nossa atenção da documentação de atores reais para a fabricação de personagens imaginários. Afastamos temporariamente a incredulidade em relação ao mundo fictício que se abre diante de nós. No documentário, continuamos atentos à documentação do que surge diante da câmera... o documentário re-apresenta o mundo histórico, fazendo um registro indexado dele. (NICHOLS, 1997, 47, 71).

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

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

dramática ser, por vezes, excessiva, no filme, ao representar a frustração de seus personagens. A espera do dia em que o pelotão de fuzilamento vai executar as vítimas do sistema é pontuada pelo choro angustiado, pelos gritos desesperados e pelas poucas esperanças que permeiam os sofrimentos e que são um respiro aos personagens assim como à platéia.

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

Apesar de filmes “baseados em fatos reais” não serem assistidos pelo público com a intenção de checar fatos e datas e nem de obter informações mais precisas sobre determinados eventos, a carga emocional apela aos sentimentos e remete aos sofrimentos de eras passadas, reacendendo o senso de justiça e de reparação inerentes aos períodos evocados. Enquanto o filme *A voz adormecida* evoca a revolta pelo abuso de poder da ditadura franquista, o *No* remete à sensação de justiça, de reparação e de sucesso no término de uma ditadura.

Considerações finais

Analisando gradativamente, a conclusão é que as imagens documentais dos filmes de ficção tem menos impacto em relação à factualidade. A verossimilhança aumenta com os filmes baseados em fatos

reais, que exibem imagens documentais que se assemelham muito ao cenário representado, apesar de ainda serem simulações. Os documentários com entrevistas e testemunhos, e com imagens de arquivo, são mais respeitados e por vezes funcionam como se fossem a “história oficial”, mesmo levando em consideração a subjetividade inerente a qualquer representação.

Tendo vencido o primeiro prêmio no DocLisboa 2006, o Troféu de Prata em Biarritz 2007 e o Prêmio Femina no Festival do Rio de Janeiro em 2008, o filme *Cartas a uma ditadura* revela um lado não tão conhecido nas discussões sobre a ditadura de Salazar: o papel das mulheres portuguesas, de diferentes classes sociais, em relação ao cenário político do país. Dando voz a essas mulheres, a diretora incita os espectadores a revisitar os anos turbulentos e a permitir sentimentos e emoções, tendo em vista que os 48 anos de ditadura não foram julgados só de tristeza, mas também de alegrias em momentos mostrados em imagens de arquivo, quando multidões se reuniam para aplaudir e homenagear Salazar. As entrevistas são conduzidas com as próprias autoras das cartas de admiração a Salazar, o que permite uma reflexão sobre o passado, quando muitos não tinham o conhecimento de que o país estava em situação ditatorial.

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

Esses dois documentários, em formato de ponto e contraponto, ou tese e antítese, demonstram claramente a possibilidade de diversos pontos

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

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

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

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

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

Referências

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

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

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

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

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

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. In *Obras escolhidas*. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, [1938] 1989.

- _____. **Experiência e pobreza.** In: *Obras escolhidas* - I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987a.
- _____. **Magia e Técnica, Arte e Política.** In *Obras Escolhidas*. Vol 1. São Paulo: Ed.Brasiliense, [1936] 1996.
- _____. **O anjo da historia,** Belo. Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- _____. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- _____. **Considerações sobre a Sociedade do Espetáculo.** In: A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** Trad. Maria Beatriz M.N. da Silva. 3.^a ed., São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002 (*L'Écriture et La Différance*, 1967b).
- _____. **Posições: Semiologia e Materialismo.** Lisboa: 1975 (Positions, 1972c).
- ERLL, Astrid and Ansgar Nünning, in collab. with Sara B. Young, eds. *Cultural Memory Studies. An International and Interdiscipli-na-ry Handbook.* Berlin/New York: de Gruyter, 2008.
- GADAMER, Hans-Georg. **Truth and Method.** 2nd. Ed. New York: The Continuum Publishing Company, 1999.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Filmografia

A Voz Adormecida. Benito Zambrano, Espanha, 2011.

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

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

Hoje. Tata Amaral, Brasil, 2011.

No. Pablo Larrain, Chile, 2012.

O Médico Alemão. Lucia Puenzo, Argentina/França/Espanha/Noruega, 2014.

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

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

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