



Significação: revista de cultura
audiovisual
E-ISSN: 2316-7114
significacao@usp.br
Universidade de São Paulo
Brasil

dos Santos Tomaim, Cássio
O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores
da recordação
Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 43, núm. 45, enero-junio, 2016, pp. 96-
114
Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766519006>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc



O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação

*Documentary as media
memory: affection,
symbol and trauma as
stabilizers of
remembrance*

//////////

Cássio dos Santos Tomaim¹

¹Doutor em História. Professor dos Programa de Pós-Graduação em Comunicação e em História da Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: tomain78@gmail.com

Dossiê *A pesquisa em cultura audiovisual: novos desafios e aportes teóricos*
O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação | Cássio dos Santos Tomaim

Resumo: ao pensar o documentário como “mídia de memória”, reconhecemos o afeto, o símbolo e o trauma como estabilizadores da recordação neste tipo de cinema que, a partir da década de 1960, interessou-se não mais apenas pelos vestígios, mas também pelas testemunhas. O testemunho oral ascendeu como principal dispositivo do documentário para acessar as memórias coletivas. Se na contemporaneidade presenciamos uma “cultura da memória”, o documentário tem um lugar nesta história, mais como uma atividade “artesanal da memória”, ao preservar/ armazenar uma memória experiencial do vivido, do que como uma ameaça ao passado recordado.

Palavras-chaves: documentário; mídia de memória; teste-munho.

Abstract: when thinking the documentary as “media memory”, we recognize the affection, the symbol and the trauma as stabilizers of remembrance this type of cinema which, from the 1960s, he became interested not only by the traces, but also by the witnesses. Oral testimony amounted as main device documentary to access the collective memories. If the present witness a “culture of memory”, the documentary has a place in this story, more like an activity “memory craft”, to keep/store a experiential memory of the lived, than as a threat to the past remembered.

Key words: documentary; memory media; testimony.

No projeto dos *Lieux de mémoire*, nos anos de 1980, o historiador francês Pierre Nora refletiu sobre uma percepção histórica que encontrou na mídia sua forma de prosperidade. Diante de fenômenos como a mundialização (ou globalização), a democratização, a massificação e a mediatização (ou midiatização) presenciamos o fim da história-memória, das sociedades-memória e das ideologias-memória. O tempo acelerado transformou tudo e a todos, distanciando-nos da memória viva, “[...] aquela cujas sociedades ditas primitivas, ou arcaicas, representaram o modelo e guardaram consigo o segredo” (NORA, 1993, p.08). Restando-nos apenas os rastros, os vestígios, por sua vez, a história. Para o autor, memória e história não são sinônimos; enquanto a primeira diz respeito diretamente à vida, pertencendo à constituição identitária de grupos ou indivíduos, sujeita às transformações, à dialética lembrança/esquecimento, a história, por sua vez, é reconstrução, é representação do passado. Diante de um mundo desencantado, novos rituais, novas sacralizações, por mais que passageiras, ganharam um lugar, um “lugar de memória”. Como advertiu Nora, “Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações [...]” (NORA, 1993, p.13).

Esta obsessão contemporânea pelos arquivos, por acumular vestígios, testemunhos, documentos, imagens, a qual se refere o autor, é a “ponta do icerberg” do movimento de uma “cultura da memória” que, iniciada na década de 1980, encontra na atualidade o seu apogeu. Segundo François Hartog, foi no século XX que nos rendemos à supremacia do ponto de vista do presente, o presentismo, em que memória, patrimônio, identidade e comemoração tornaram-se palavras-chaves do momento. O tempo é mais uma mercadoria em nossa sociedade de consumo que valoriza o efêmero, sentido que serviu bem aos processos midiáticos, seja pelo viés econômico, político ou cultural. As mídias não só comprimem o tempo – são capazes de contar trinta anos de história em um minuto e meio – como também se apoderam do acontecimento dentro de uma lógica que prioriza o instante, o *agora*. Para o autor, o presente do acontecimento midiático, no momento que se realiza, já quer ser visto como histórico, como passado, uma vez que a regra que impera é de que “[...] todo conhecimento inclui sua autocomemoração” (HARTOG, 2014, p.184).

Apesar da crítica de Hartog, ao que se convencionou denominar de “boom da memória”, é preciso reconhecer que os avanços tecnológicos e econômicos no campo da informação e da comunicação não apenas têm favorecido a preservação das “vozes” e imagens das vítimas, dos anônimos ou esquecidos da história, como também têm permitido cada vez mais que estes sujeitos ou seus representantes di-

retos (familiares) reivindiquem para si o direito ao passado, à produção de uma memória que, por sua vez, pretende ser uma “contra-história” (WINTER, 2006). Se a Indústria Cultural ameaça a memória, “ora pela limitação rígida das informações, ora por oferecê-las em uma enxurrada excessiva” (ASSMANN, 2011, p. 231), reconhecer o potencial revolucionário das atuais “mídias de memória” se faz necessário. Segundo Assmann, só podemos compreender a relação que a nossa época tem com o passado, ou seja, esta obsessão excessiva pela memória, se interrogarmos a própria relação que temos com as nossas “mídias de memória”.

É nestes termos que elegemos refletir sobre o lugar do documentário como mediador de memória. O documentário tem uma vocação para a memória que precisa ser problematizada. Quando o documentarista se interessa pelo passado, por um tema histórico, não lhe resta muito mais do que vestígios e testemunhas, o que faz deste tipo de cinema uma atividade “artesanal da memória” vocacionada a preservar/armazenar uma memória experiencial do vivido. Os efeitos do tempo acelerado e da midiatização que nos condenaram aos “lugares de memória” também nos sentenciaram a uma ruptura com o passado, com a experiência. Este documentário que se realiza em um ato do presente marcado por uma “vontade de memória” também se cristaliza como um “lugar de memória”, graças aos aspectos materiais, simbólicos e funcionais que o caracteriza. Antes que os rastros sejam apagados, que as lembranças sejam esquecidas, o documentário revela-se como refúgio de uma memória viva, como um lugar de exercitar a rememoração enquanto um ato encarregado de ressignificar o mundo em sua dimensão temporal.

O que interessa à reflexão proposta neste artigo são aquelas produções que podem ser tipificadas, como sugere Guy Gauthier, como “documentário de memória” que consistem em “[...] um mergulho no passado por intermédio das testemunhas ou da pesquisa dos indícios” (2011, p.213). Este “documentário de memória” a que se refere o autor tem equivalência ao que se convencionou denominar de “documentário histórico”, mas aqui caberiam outras tipologias como “documentário de arquivo”, “documentário de testemunho” etc. A primeira diferença que precisa ser feita é que neste tipo de documentário a representação da memória é o foco, articula um gesto de atualização do passado seja por meio de testemunhos, arquivos e vestígios. E como um “subproduto” deste tipo de documentário, interessa-nos aqui aqueles filmes que se dedicam às narrativas das memórias traumáticas, que nascem de uma vontade de memória. *Noite e Neblina* (Alain Resnais, 1955) e *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) são grandes exemplos deste “documentário de memória”, porém há inúmeros outros filmes nesta mesma chave que poderiam ser mencionados,

assim como os documentários narrados em primeira pessoa que se têm proliferado na última década, em que seus realizadores enfrentam a tarefa de recordar o passado que lhe é mais íntimo sobre a memória traumática das ditaduras latino-americanas, por exemplo.

Nestes termos, as possibilidades abertas pelas narrações de teor testemunhal no documentário fizeram do documentarista um “catador de lixo” que encontra no afeto, no símbolo e no trauma os estabilizadores das recordações que eles manuseiam em seus filmes. Mais do que uma ameaça ao passado recordado, o “documentário de memória” constitui-se como um lugar afetivo da memória, de uma experiência perdida (ou negada).

Experiência e narração

Segundo Walter Benjamin, a narrativa tradicional é uma forma artesanal de comunicação que, diferente da informação com a qual deparamos nas mais diversas mídias contemporâneas, não se interessa pela transmissão do “puro em si” da coisa narrada”. Pelo contrário, a narrativa tradicional “[...] mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1987, p.205). Re-memorar assume uma conotação revolucionária para Benjamin. Segundo Rochlitz, para a teoria benjaminiana da linguagem, o que interessa é “[...] a dimensão não instrumental da linguagem, sua faculdade de revelação, sua carga de memória [...]” (2003, p.66), o que nos remete à problemática do inenarrável da memória traumática como apontado por Gagnebin. “O trauma é a ferida aberta na alma, no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito” (GAGNEBIN, 2006, p.110).

O horror da Segunda Guerra Mundial, dos campos de concentração nazistas foi o maior exemplo do século XX desta impossibilidade de narrar as memórias traumáticas. Porém, não foi o único. O silenciamento não foi apenas dos sobreviventes, atravessou as artes em geral que se emudeceram diante da barbárie. A sentença de Theodor W. Adorno, em um ensaio de 1949, de que não há poesia possível após Auschwitz, foi o ponto de partida de uma polêmica que provocou uma interpretação equivocada de que o filósofo teria condenado a poesia (e a arte) contemporânea ao silêncio. Adorno não defendia um irrepresentável para a arte, tão pouco temas ou acontecimentos proibidos de serem figurados. Segundo Huyssen, aqueles que inter-

pretaram mal o autor não foram capazes de compreender que “ele exigiu uma autor-reflexão radical das artes, em vez do recurso a tradições artísticas anteriores e a sua reivindicação fatal de separar a arte e a cultura da política” (HUYSEN, 2014, p.120). Adorno cobrava da arte uma postura impiedosamente crítica contra uma degradação da cultura pela máquina do entretenimento e de esquecimento, nas palavras de Gag-nebin (2006, p.72), uma vez que no pós-guerra esquecer o passado nazista era um projeto político de memória de uma Alemanha em reconstrução.

Levando o debate para o campo dos regimes artísticos, Jacques Rancière define que, no caso de existir o irrepresentável, este se dá em comunhão com um regime de pensamento específico da arte: o regime representativo. É exclusivamente neste universo do representativo que se define critérios de não representabilidade. Para o autor não há um acontecimento ou um tema que vete a representação, pelo contrário, diante do desafio de representar a experiência extrema do inumano, de narrar as memórias traumáticas, o que temos são “[...] Escolhas do presente contra a historicização; escolha de representar a contabilidade dos meios, a materialidade do processo, contra a representação das causas” (RANCIÈRE, 2012, p.139).

Para Gagnebin, a arte (e a cultura) que Adorno condenou, primeiramente no final da década de 1940, e posteriormente continuou insistindo nos anos de 1960, foi aquela que se mostrou não só incapaz, mas desinteressada em assumir o compromisso ético da rememoração que carrega em si o sentido de “uma memória ativa que transforma o presente”, como nos termos benjamianos.

Desde a década de 1980, acompanhamos o processo pelo qual o tema do Holocausto se tornou uma mercadoria de sucesso, inclusive no cinema. Por um lado, é preciso problematizar se estes filmes (para ficarmos apenas no exemplo do cinema) são responsáveis por uma assimilação do horror dos campos de concentração a ponto de permitirem uma maior integração do tema na cultura moderna que o gerou (BAUMAN, 1998). A priori, esta proliferação de produções audiovisuais pode ser explicada como reflexo da emergência do Holocausto como tropo universal de uma política da memória que, segundo Huyssen, lhe deu destituiu de sua qualidade de índice histórico, enquanto acontecimento em si, para transformá-lo em uma metáfora do trauma. (HUYSEN, 2014, p.187).

É verdade que enquanto arte/técnica o documentário está longe de preservar aquelas imagens provenientes da memória involuntária, as lembranças que “rasgam” o tempo presente, aquelas que são fontes da experiência autêntica da qual o homem moderno abdicou-se. Mas quando o assunto é conservar/preservar/armazenar, o documentário (ou o cinema em si) aparece como prolongamento das poten-

cialidades inauguradas pela fotografia como dispositivo a serviço de uma memória voluntária. O filme conserva o acontecimento em imagens visuais e sonoras, ou em outros termos, armazena as recordações daqueles sujeitos que são convidados ou interpelados a rememorar. Por mais sofrimento que possa uma recordação provocar, o documentário é exemplo de como a arte, diante de uma vocação política para a memória, assume para si uma dimensão ética do presente; em que o exercício de rememorar para uma câmera reveste-se de um sentido de resistência que carrega em si o potencial da experiência, da crítica e da revelação. “Trata-se de salvar uma imagem do passado que espera legitimamente ser libertada porque tem uma dívida para com ela” (ROCHLITZ, 2003, p.339).

Documentário, “armazém da história”

Se o “documentário de memória” tem se revelado uma arte/técnica comprometida em “salvar uma imagem do passado” é porque ele é produto de um tempo que vive o sentimento de que não há memória espontânea (NORA, 1993), é em si um “lugar de memória”. A narração tradicional sempre esteve encarregada da transmissão da herança cultural das comunidades artesanais, hoje o “documentário de memória” se apresenta como um dos raros refúgios da tradição, do passado. Atualmente, o imperativo que se desenha é o de que a “memória experiencial” das testemunhas de uma época só se perpetua para as novas gerações se traduzida em “memória cultural” da posteridade. Segundo Aleida Assmann, “[...] a memória viva implica uma memória suportada em mídias que é protegida por portadores materiais como monumentos, memoriais, museus e arquivos” (ASSMANN, 2011, p.19). Acrescento a esta lista da autora o filme documentário.

Desde o início é preciso ter clareza que, diferente da “memória experiential” que envolve processos de recordação voluntários por parte do indivíduo, a “memória cultural” é artificial, é produzida. Portanto, esta “memória cultural” encontra-se subordinada às políticas de memória, em que a dialética recordar/esquecer, ao invés de ser um processo natural, assume-se como um “[...] risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação” (ASSMANN, 2011, p.19). Pensar o “documentário de memória” neste contexto é também reconhecer que este tipo de cinema serve (em alguns casos, até mesmo no sentido de “servidão”) a determinados projetos políticos de memória, colocando as lembranças das narrativas testemunhais a serviço da construção de um passado histórico.

A “memória cultural” depende das mídias e da política. É devido ao seu as-

pecto artificial que esta memória supera as épocas, atravessa gerações. Por ser guardada em textos normativos, em mídias ou suportes da memória, ela se eterniza. Mas ao pensarmos o filme ou qualquer outra “mídia de memória” não devemos nos enganar, o processo de recordação envolvido nestes meios não se reduz a um mero procedimento de armazenamento. A memória humana também tem a capacidade de armazenar dados, informações, assim como os dispositivos técnicos. Porém, não é disso do que se trata a recordação que, por sua vez, também é objeto do fazer documentário. Ao decorarmos as informações contidas em algumas páginas de um livro somos capazes depois de acessá-las e reproduzi-las sem prejuízo, mas não conseguimos fazer o mesmo com nossas lembranças. Segundo Assmann, precisamos nos atentar que toda recordação implica em um deslocamento, uma distorção, uma deformação do que foi lembrado. “O ato de armazenamento acontece contra o tempo e o esquecimento, cujos efeitos são superados com a ajuda de certas técnicas. O ato da recordação, por sua vez, acontece dentro do tempo, que participa ativamente do processo” (ASSMANN, 2011, p. 34).

Pensar o “documentário de memória” como “armazém da história” não se trata apenas de considerar o seu aspecto material, o suporte (seja ele a película do filme ou o digital das novas mídias), mas principalmente os seus aspectos simbólicos e funcionais que estão relacionados ao ato de rememorar. A produção de um “documentário de memória” exige muita pesquisa, pois o documentarista e sua equipe mergulham nos arquivos em busca de documentos, de imagens indiciais, reúnem registros testemunhais, elementos que agrupados em uma determinada ordem compõem a “voz do documentário” (NICHOLS, 2005). O filme sempre tem algo a dizer sobre o passado a qual se propôs representar, assim como é produto do tempo presente. O “armazenar” não deve ser entendido no sentido literal, dar suporte à matéria da memória, fixar a memória, porque esta, como já mencionado, se encontra em constante transformação pelo processo de recordação. O armazém é uma metáfora para todo “documentário de memória” que se constrói a partir de uma “intencionalidade histórica”. Para Paul Ricoeur (2010a, p.139), a finalidade primeira da história é a dívida que temos para com os mortos, tanto que são os acontecimentos passados que revestem a “intencionalidade histórica” de um tom realista. O “documentário de memória”, ao reivindicar para si uma “referência por vestígios ao real passado”, assimila-se à narrativa histórica, é “quase história”, como procurei demonstrar em outro trabalho publicado anteriormente (TOMAIM, 2013).

Recorrendo a mais uma metáfora, o documentarista é um “catador de lixo”. À exemplo desta personagem das grandes cidades modernas, ele sai recolhendo os

cacos, os restos da história, motivado por não deixar nada se perder. O termo “lixo” pode parecer ofensivo em primeira instância, mas como nos ensina Gagnebin: “[...] não é somente aquilo que fede, apodrece, mas antes de mais nada é o que sobra, o de que não se precisa, o que pode ser jogado fora porque não possui plena existência independente. (2006, p.73).

O documentarista como “catador de lixo” é aquele que tudo quer guardar no “armazém da história”, não se interessa por recolher apenas as narrativas dos grandes feitos, dos grandes heróis, mas “[...] apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (GAGNEBIN, 2006, p.54). O “documentário de memória” satisfaz a sua “intencionalidade histórica” dando voz ao anônimo, ao esquecido, ou àquilo que não deixou nenhum rastro.

O filme *Nanking* (2007), de Bill Guttentag, é exemplo deste tipo de documentário do qual estamos falando. Conta a história do genocídio de milhares de chineses na cidade de Nanking, perpetrado pelo exército japonês em 1937. Na época em que o filme foi produzido restavam poucos sobreviventes, o diretor pode contar apenas com alguns testemunhos e de algumas filmagens do período, mas a linha dorsal do documentário é traçada com base nas cartas e outros documentos escritos por um grupo de estrangeiros ocidentais que criaram uma “zona de segurança” na cidade com o objetivo de proteger os refugiados dos bombardeios dos aviões japoneses. Em *Nanking* estes restos de texto (o lixo) ganham corpo e tom ao serem lidos por atores e atrizes hollywoodianos conhecidos do grande público e apresentados aos espectadores desde a primeira sequência do filme. O recurso é uma forma de driblar a ideia da escrita como uma verdade incontestável do passado. Já de início o espectador sabe que a voz *over* que ele ouve não é um testemunho, mas uma leitura, uma interpretação que o ator ou a atriz dá ao discurso da carta. É verdade que as leituras não deixaram de ser tocantes e emotivas em certos momentos do filme, mas todos sabem que se trata de uma fala encenada.

Reconhecer no documentarista um “catador de lixo” não é assumi-lo como um mero compilador. O compilador não tem autoridade própria, apenas reúne os textos dos outros. O documentário é uma obra autoral, por excelência. O ponto de vista do seu realizador ganha corpo conforme a narrativa documentária avança, sem o ponto de vista não podemos falar em identidade do documentário. O documentarista não procura imparcialidade, isenção, este exige da obra a sua autoridade.

Dos vestígios aos testemunhos

Se a fotografia foi eleita a “mídia” mais importante da recordação (ASSMANN, 2011), devido ao seu caráter indexador que funciona como prova/testemunha da autenticidade da existência de um acontecimento passado, por sua vez, o cinema herdou da imagem fotográfica este caráter indexador. Não é em vão que o documentário caracterizou-se como uma narrativa baseada na organização indicial das imagens do passado (GAUTHIER, 2011, p.216). Falando dos restos, dos vestígios que o documentarista encarrega-se de reunir, coletar, temos que estes restos funcionam como conectores entre o tempo vivido e o tempo universal, refiguram o tempo histórico (RICOUER, 2010a) da narrativa documentária. No “documentário de memória” não basta narrar, contar uma história, é preciso autenticar a narrativa. É uma narrativa que se apoia em referências a vestígios do passado. O “documentário de memória” tem no recurso aos documentos, aos vestígios, a deixa para operar (no presente) uma reconstrução do passado. Reconstrução que deve ser lida não na chave do passado tomado como espetáculo, entretenimento, mas na chave de uma dívida do documentarista com o passado. A prática documentária não pode estar dissociada da consciência de que, a todo instante, o documentarista da memória está “[...] submetido *ao que, um dia foi*. Tem uma dívida para com o passado, uma dívida de reconhecimento para com os mortos, que faz dele um devedor insolvente” (RICOEUR, 2010b, p. 237).

Por outro lado, a *sacralização* do objeto (a carta, a fotografia, o filme, etc) por parte do documentarista despreza as potencialidades do “efeito-signo” do vestígio, aquilo que nos projeta, nos prende ao passado, mesmo que seja em termos de recordação. Os materiais de arquivo são e devem ser manuseados, manipulados pelo diretor a fim de comporem um enunciado para a narrativa documentária. Mais do que silenciar os materiais de arquivo é preciso fazer com que eles falem, até mesmo porque a função do “catador de lixo” no “documentário de memória” não é apenas reunir os restos, mas dar-lhes um novo uso. Diante dos vestígios é preciso saber ler suas significâncias, “a ideia de sinal de uma passagem, e uma relação de causalidade, incluída na coisidade da marca” (RICOEUR, 2010b, p. 205).

Por mais que não tenha trabalhado diretamente com o que convencionamos denominar de materiais de arquivo no cinema (fotos, filmes, cartas, documentos etc), Mercedez Álvarez em seu primeiro longa-metragem, *O céu gira* (2004), nos dá uma lição a respeito do “efeito-signo” de passagem/marca dos vestígios. O documentário apresenta-nos um registro sincero do tempo que permanece, que dura por meio

dos vestígios e das poucas testemunhas que residem na localidade filmada, vivendo ambos a ameaça do esquecimento. A cineasta retorna a Aldealseñor, uma aldeia de Soria, na Espanha, onde ela nasceu, para registrar o imponderável: restam na aldeia apenas 14 habitantes. Mercedez Álvarez foi a última criança a nascer na aldeia há mais de 30 anos. Em *O céu gira*, busca acessar a memória da sua infância, mas o jogo é invertido. Álvarez transforma-se em testemunha do desaparecimento gradual que afeta a todos que ali nasceram, inclusive ela, pois, junto com a aldeia, desaparecerão os vestígios do passado, os rastros de sua infância. As filmagens contemplam a finitude do tempo, as transformações que este opera na vida daqueles aldeões e na aldeia: um antigo castelo vai dando lugar a um hotel, a paisagem bucólica dos campos é alterada com a instalação de moinhos de energia eólica.

No sentido contrário da maioria dos “documentários de memória”, *O céu gira* exerce sua vontade de memória sem o compromisso de recordar as lembranças de um tempo que não existe mais, seja as recordações dos aldeões ou da própria diretora a respeito do seu tempo de infância. O que interessa a Alvarez é revelar a força da ação do tempo presente sobre as coisas e os homens, de que tudo tem um fim, e, como não houve (e não há) uma memória coletiva sendo atualizada sobre o passado da aldeia e de seus habitantes, é inevitável que essa memória seja apagada. Nem mesmo aquilo que aparenta ter permanecido igual ao que era na época da infância da diretora resistirá ao tempo.

A imagem de uma paisagem em plano geral, que ao fundo revela a presença de um pequeno ulmeiro, é para a diretora uma “imagem-vestígio” que a liga ao seu passado na aldeia. Esta imagem tem um valor simbólico para Mercedez Álvarez. Por mais que os aldeões tenham lhe dito que aquele lugar permaneceu igual desde quando ela partiu, sua recordação do lugar não confirma tais impressões, entretanto, a imagem vale como “imagem-vestígio” porque se refere ao lugar onde está enterrado o seu pai. Em resumo, a imagem da paisagem e o ulmeiro lhe afeta, é uma imagem que estabiliza as suas recordações. Uma imagem afetiva que ela procura atualizar no filme, por isto utilizá-la de forma estática na segunda sequência do documentário. Álvarez sabe que somente de forma mecânica, artificial (como é particular a todas as “mídias de memória”) é possível parar a ação do tempo, fazer com que a paisagem permaneça idêntica ao que era antes. Metáfora de um passado intocável, já que nem mesmo na memória da cineasta a imagem da paisagem é a mesma.

Agora é necessário perceber o movimento que ocorreu na própria história do documentário, se os vestígios não ficaram em segundo plano, no mínimo deram lugar aos testemunhos. Em certa medida podemos dizer que o “documentário de me-

mória” encontrou o seu lugar na “era das testemunhas” ou na “cultura da memória”. Segundo Hartog (2013), desde a década de 1980, acompanhamos uma progressiva ascensão da testemunha que, por sua vez, entendida como portadora de memória, se impôs como presença e voz em nosso cotidiano graças à forma como esta tendência foi se alojar nos meios de comunicação. As mídias carecem das testemunhas, sejam elas personagens ilustres, celebridades ou anônimos.

Para o documentário, as testemunhas nascem como autoridade, mas diferente do lugar que o intelectual ou o especialista ocupa no enunciado do filme. A fala do intelectual assume um lugar de voz de saber, um saber institucionalizado que visa dar credibilidade ao que é apresentado no documentário. Em síntese, funciona como uma citação subordinada à lógica da narrativa. Já os testemunhos dos personagens sociais servem como provas de primeira ordem. É verdade que muitos documentários utilizam os testemunhos como citações, o que esvazia o seu potencial de narração, o revelar da experiência, que tem na duração o seu determinante. A forma como estes testemunhos são agrupados em temas, justapostos a partir de palavras-chaves, favorece a lógica de causalidade inerente ao fragmento em prol de agregar um ritmo à narrativa do documentário. Sacrifica-se a experiência do vivido em função de um tratamento mais polido do passado.

Ainda sob o horizonte da memória do Holocausto, dois filmes produzidos em contextos diferentes nos auxiliam a perceber como gradativamente se operou esta transição dos vestígios para os testemunhos na história do documentário. Não se trata apenas de um imperativo técnico, mas também ético. Refiro-me a *Noite e Neblina* (1955), de Alain Resnais, e *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann. A diferença entre os documentários não está apenas nos 30 anos que os separam, mas na forma como lidam com o silenciamento dos campos de concentração.

O filme de Resnais é uma encomenda do Comitê da História da Segunda Guerra Mundial, e sabe-se que o diretor só aceitou o trabalho quando pode contar com a participação do poeta francês Jean Cayrol, um sobrevivente do campo de Mauthausen. Cayrol foi responsável pelo texto que é narrado em voz *over* no documentário que, por sua vez, não se apresenta como uma voz de um conhecimento institucionalizado. O texto é de uma riqueza poética que consegue fazer com que as imagens dos campos de concentração, tanto aquelas em preto e branco produzidas pelos alemães durante a guerra quanto as coloridas registradas pelo diretor, saiam do silenciamento a que estavam condenadas. Em *Noite e Neblina* as imagens do horror de corpos amontoados, satisfazendo a lógica do extermínio dos judeus, não se ocupam apenas de uma mera contraposição com as imagens dos campos de concentração.

tração vazios, quando da época das filmagens. Não se trata apenas de apelar para o valor indicial das imagens, de autenticar a realidade do sofrimento humano. O que interessa é produzir sentido, algo que possa dar alguma explicação dez anos depois para o que foi a Solução Final. A busca não é por uma imagem verdadeira do passado, mas por uma imagem do passado que seja verdadeira, justa com o presente, pois como o próprio narrador em *Noite e Neblina* reconhece “[...] nenhuma descrição, nenhuma imagem, é o suficiente para lhes dar a verdadeira dimensão de um medo ininterrupto [...] só conseguimos mostrar-lhes um esboço: a cor”.

Já em *Shoah* o destaque fica por conta dos testemunhos dos sobreviventes dos campos de concentração, muitos enfrentam pela primeira vez o desafio da rememoração para a câmera de Lanzmann. Sem contar que, em alguns casos, os sobreviventes e o diretor retornam àqueles lugares de extermínio, que na época do filme estavam esquecidos, silenciados, abandonados. Lanzmann aposta na força do teor testemunhal, na oralidade que se inscreve na película como o último gesto do presente sobre as imagens do passado. É interessante notar que o silêncio das ruínas dos campos de concentração assemelha-se ao silêncio dos sobreviventes diante do desafio de narrar o inenarrável. O testemunho em *Shoah* é um ato que se faz necessário, um gesto de compromisso daquele que sobreviveu ao horror, à morte, para com a memória daqueles que morreram. Nesse caso, no “documentário de memória” testemunhar é atualizar o luto.

Lidando com vestígios ou com testemunhos, não podemos negar que o trabalho do documentarista se dá no presente, quando ele se interessa pelo passado o explora com os indícios no presente (GAUTHIER, 2011). O que implica dizer que feita a escolha, seja por um ou por outro, ou por ambos, o “documentário de memória” não se abdica de uma ética da escritura filmica. Questionar em que medida a ética destas narrativas da memória não se sucumbe à estética é uma das possíveis problematizações para quem se debruça sobre um “documentário de memória”. Em alguns filmes a necessidade “imposta” da recordação fala mais alto, a duração dos testemunhos é respeitada, de modo que não é sacrificada pela ditadura do corte, em outros isto já não ocorre.

É preciso fazer a crítica de que se o interesse pelos testemunhos dos sobreviventes, das vítimas, aumentou, é porque o teor testemunhal reveste de “aura” as narrativas. O testemunho enquanto narrativa é uma redescoberta do sujeito em si no mundo. Por isto é preciso considerar que este testemunho é uma ação passada que se refaz no presente, mas que nem sempre temos domínio sobre ela. O que instaura uma ambigüidade para o “documentário de memória” enquanto narrativa que se

apóia em referências a vestígios do passado.

Pensar o lugar do testemunho no documentário nos leva a concordar com Seligmann-Silva, é preciso primeiramente superar a tendência de reduzirmos o testemunho ao seu paradigma visual, uma vez que este tende à espetacularização da dor, da morte. Para o autor o testemunho corresponde a uma tríade: visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar. Elementos que se complementam, mas que também se relacionam de modo conflituoso entre si, uma vez que “[o] testemunho revela a linguagem e a lei como constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível entre o ‘real’ e o simbólico, entre o ‘passado’ e o ‘presente’” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.5). Portanto, o testemunho não pode ser interpretado como a matriz única para o “documentário de memória”, isto resultaria mais em um fetiche ao invés de explorarmos as potencialidades discursivas das narrativas da memória que se revestem de um teor testemunhal neste tipo de cinema. O “documentário de memória” não deve se servir do testemunho apenas como prova, evidência do ocorrido, mas como experiência do vivido (o passado) que se mantém atualizada na narrativa testemunhal.

Se o testemunho é narração, e toda narração pressupõe tempo/duração, temos que constantemente o documentarista da memória se vê em uma encruzilhada. Como respeitar a duração de um testemunho em um filme? O tempo filmico do documentário é produto de um conjunto de fragmentos, dentre eles o testemunho que, por sua vez, possui o seu próprio tempo. Para Comolli (2008, p.60), em um documentário “filmar equivale a escutar”, que por ventura se apresenta como uma enorme diferença em relação aos dias de hoje, em que o ato de escutar o *outro* é quase inexistente. Esta qualidade do documentário diante do imperativo da “fala em ação” funciona para o autor como um instrumento revelador de discursos, de posturas, de gestos, de efeitos de corpo. A relação do documentarista com as testemunhas deve ser pensada sob a ótica de uma “erotização da relação de filmagem”, em que “a palavra daquele que encena é desejada, respeitada, esperada” (COMOLLI, 2008, p.60). Não basta colocar em cena os personagens sociais e ouvir o que eles têm a dizer sobre um determinado tema, é preciso encarar o desafio de fazer revelar a *mise-en-scène* deles, o que só é possível quando o documentário respeita a duração da narração dos testemunhos.

Isto nos remete a que Gagnebin se refere como a necessidade de uma ampliação do conceito de testemunha:

[...] testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta.

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o passado (GAGNEBIN, 2006, p.57).

Decretar a inconfiabilidade da recordação como pretende certos autores, por outro lado, não resulta em nada. Segundo Assmann, a deformação, a distorção não se trata de um defeito do ato de recordar, mas sim da marca do caráter reconstitutivo de toda recordação. A autora nos ensina que “Afetos, motivações e intenções atuais são os vigias do recordar e esquecer” (ASSMANN, 2011, p. 284). Parafraseando, cabe ao documentarista a consciência de que é a sua presença que ativa a recordação, o trabalho reconstitutivo da memória. É verdade que, em geral, as testemunhas se calam, não veem a necessidade de elaborar o trauma, até mesmo porque é doloroso. Por fim, só enfrentam o desafio da rememoração porque são motivadas pelo documentarista que as convencem da necessidade, quase impiedosa, de combater o esquecimento.

É neste contexto da problemática da inconfiabilidade da memória que a autora nos leva a pensar o lugar que o afeto, o trauma e o símbolo ocupam como estabilizadores das recordações. Sendo que os dois primeiros nos remetem diretamente há experiências traumáticas, ou aquelas feridas que se inscrevem corporalmente; enquanto que o símbolo já é esta experiência corporal traduzida em sentido, em outros termos, interpretada. Na prática o “documentário de memória” faz uso e tem uma dependência destes estabilizadores das recordações para se confirmar como uma narrativa de memórias traumáticas. Se a palavra se emudece diante do evento traumático, a imagem, seja ela enriquecida pelo afeto ou ressignificada por sentimentos cristalizados ao longo do tempo, torna-se matéria-prima de alto poder experencial na mão do documentarista.

Enquanto “mídia de memória” a imagem tem uma relação ambígua com a memória. É do seu potencial afeccional incontrolável que deriva a interpretação da imagem como suporte privilegiado do inconsciente cultural, segundo Assmann. A respeito desta potência temos que “Ao contrário dos textos, imagens são mudas e sobredeterminadas; elas podem fechar-se em si ou ser mais eloquentes que qualquer texto” (ASSMANN, 2011, p.237). Diante de experiências traumáticas a imagem leva vantagem em relação à linguagem verbal, pois acessa regiões nem sempre alcançadas

pelo processamento verbal. É pensando a fotografia como principal “mídia da memória”, por seu caráter indexador garantir a comprovação da existência de determinado passado, que o seu uso nos “documentários de memória” como “imagem agente” – e não apenas como prova – pode ser lido como uma estratégia promissora se o objetivo é acessar a “experiência autêntica”, aquela que reside emudecida na memória involuntária. As “imagens agentes” já eram utilizadas na mnemotécnica antiga que, por definição, são imagens que em geral funcionam como suportes memorativos por possuírem uma força impressiva no indivíduo. É aqui que o afeto entra como um estabilizador das recordações.

Segundo Assmann, quando pensamos nas recordações biográficas individuais, como as que deparamos nos “documentários de memória”, é notório que nem sempre os indivíduos que rememoram têm controle *do que e pelo que* estas recordações estão sendo afetadas. Uma cena que pode bem ilustrar isto é a de um ex-combatente brasileiro da Segunda Guerra Mundial no documentário *A Cobra Fumou* (2002). Em um conjunto habitacional na zona norte do Rio de Janeiro, onde residem vários pracinhas, o jovem diretor, Vinicius Reis, encontra-se reunido com alguns ex-combatentes conversando na calçada de forma despretensiosa. A cena filmada no estilo do *cinema verdade* sugere o encontro do documentarista com estes homens. De repente, um ex-combatente surge do outro lado da rua segurando um quadro em que figura ele e o seu irmão, quando jovens, em trajes militares. Até então, ele não participava da conversa. De forma espontânea, se dirige ao diretor para narrar a sua história e a do irmão na guerra; por ser mais jovem, foi enviado mais tarde para a Itália, mas quando chegou lá recebeu a notícia que o irmão estava morto. Quando olha para a fotografia se emudece, é “afetado” pela imagem, começa a chorar e sai sem despedir-se. Enquanto a câmera se detém na figura do homem que sai desolado, ouvimos fora de quadro a voz de outro ex-combatente que explica ao diretor “É este o nosso estado de... nós estamos em uma sensibilidade muito grande que não pode explorar muito, muito profundo, que vem à tona”.

Por sua vez, o caráter ambíguo deste recordar pela imagem traz dificuldade se desejarmos estabelecer um parâmetro para julgar a credibilidade destas recordações. Para a autora, quem lida com memórias afetivas, como os documentaristas, precisa fazer a transição do campo da verdade para o da autenticidade; mais do que buscar histórias verdadeiras, deve registrar a autenticidade do próprio ato de recordar. “Parece-me que há algo mais notável que a distinção entre verdade objetiva e veracidade subjetiva. A memória afetiva baseia-se em uma experiência psicofísica que escapa não apenas à verificação externa, como também à revisão própria” (ASSMANN,

2011, p.271). Ter o afeto como estabilizador das recordações, ensina a autora, não é assumir que devemos colocar a verdade subjetiva acima de um mundo experencial objetivo e empiricamente assegurado. Mais do que nos interessar pelo o *que* as testemunhas recordam em um “documentário de memória” – saber se o que dizem é verdade ou não, já que não é passível de ser verificado –, devemos nos preocupar com o *como* recordam e, em termos estéticos, *como* esta recordação é atualizada na narrativa documentária. No “documentário de memória”, o silêncio, o choro, as mãos ou os pés inquietos, trêmulos, os detalhes ganham corpo filmico, matéria, e registram a manifestação do sofrimento, uma lição para o espectador de que o trauma é uma presença latente.

Segundo Assmann (2011, p.283), o trauma é a impossibilidade da narração. Se por um lado ele encontra no corpo uma área de gravação, de “inscrição”, por outro, é por esta ser uma inscrição profunda que ela priva o sujeito de uma experiência do processamento lingüístico e interpretativo. Na contramão do trauma, surge o símbolo como estabilizador de recordações. “A recordação que ganha força de símbolo é compreendida pelo trabalho interpretativo retrospectivo em face da própria história de vida e situado no contexto de uma configuração de sentido particular” (ASSMANN, 2011, p.275). Neste sentido, cabe pensarmos que sentimentos como humilhação, ambição, surpresa, estranhamento e mistificação também são ingredientes para o jogo da recordação. Estes (res)sentimentos podem mover certas interpretações do passado “[...] em que percepções se cristalizam como experiências, experiências como recordações” (ASSMANN, 2011, p.275). Porém, o alerta da autora é no sentido de que não devemos subestimar a importância destas recordações reformuladas, pois a interpretação, a busca por dar um sentido à experiência traumática é uma contribuição fundamental da estabilização das recordações para o desenvolvimento das identidades. E disto o documentarista tira proveito.

A matéria-prima do “documentário de memória” são as histórias de vida de seus personagens, ou aquilo que os liga a certa imagem do passado. Portanto, a representação da memória não pode ser desprezada, uma vez que “[...] uma história de vida está baseada em recordações interpretativas que se fundem em uma forma rememorável e narrável” (ASSMANN, 2011, p.276). As lembranças acessadas voluntariamente pelos sujeitos convidados a narrá-las são produtos simbólicos de um passado atualizado, re-significado pelo tempo. Antes de serem ou não uma verdade histórica, primeiro autenticam o ato de recordar e, por sua vez, o próprio ato da filiação. Como símbolos estas recordações podem ser compartilhadas por um grupo, pois como nos alerta Joël Candau “[...] a memória coletiva segue as leis das memó-

rias individuais [...] se reúnem e se dividem, se encontram e se perdem, se separam e se confundem, se aproximam e se distanciam, múltiplas combinações que formam, assim, configurações memoriais mais ou menos estáveis, duráveis e homogêneas" (2014, p.49). O problema é quando nos deparamos nos documentários com memórias individuais homogêneas, ou homogeneizadas no sentido de terem sido reunidas para comporem uma imagem cristalizada do passado.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. A. [1949] *Prismas – Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

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

BAUMAN, Z. *Modernity and Holocaust*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

BENJAMIN, W. “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.197-221.

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

COMOLLI, J. L. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

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

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

_____. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

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

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

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

RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. vol. 01. A intriga e a narrativa histórica. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a.

_____. *Tempo e narrativa*. vol. 03. O tempo narrado. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b.

ANSWER

Dossiê *A pesquisa em cultura audiovisual: novos desafios e aportes teóricos*

O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação

| Cássio dos Santos Tomaim

ROCHLITZ, R. O *desencantamento da arte*: a filosofia de Walter Benjamin. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

SELIGMANN-SILVA, M. "O local do testemunho". *Tempo e Argumento*, Florianópolis (SC), v. 2, n. 1, p. 3-20, jan./jun. 2010.

TOMAIM, C. S. "O documentário e sua 'intencionalidade histórica'". *Doc On-line*, Revista Digital de Cinema Documentário, n. 15, p.11-31, dez. 2013. Disponível em <http://www.doc.ubi.pt/15/dossier_cassio_tomaim.pdf>. Acesso em 09/09/2015.

WINTER, J. "A geração da memória: reflexões sobre o 'boom da memória' nos estudos contemporâneos de história". In. SELLIGMAN-SILVA, M. (org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó, SC: Argos, 2006, p.67-90.

Referências audiovisuais

A COBRA Fumou. Vinicius Reis, Brasil, 2002.

EL CIELO Gira (O céu gira). Mercedes Álvarez, Espanha, 2004.

NANKING. Bill Guttentag e Dan Sturman, EUA, 2007.

NUIT et Brouillard (Noite e Neblina). Alain Resnais, França, 1955.

SHOAH. Claude Lanzmann, França, 1985.

submetido em: 26 fev. 2016 | aprovado em: 24 jun. 2016.