



O realismo e a catástrofe histórica nos filmes-testemunho



Cristiane Freitas Gutfreind¹

1. Doutora pela Université Paris-Descartes e professora do Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. E-mail: cristianefreitas@pucrs.br



Resumo

Esse texto tem por objetivo refletir sobre o processo de criação dos arquivos de imagem visual, particularmente, sobre a importância, nesse processo, dos filmes-testemunho. Para isso, utilizaremos como ilustração filmes que pertenceram a diferentes catástrofes históricas: a Shoah (holocausto) e a ditadura militar brasileira. A criação desses arquivos repercute na apreensão do realismo como estratégia estética recorrente e nas formas de representação que elaboram essas imagens. Por isso, o registro do real realizado através das escolhas estéticas determina o ponto de vista ético e moral e as diferentes formas de apropriação do realismo.

Palavras-chave

realismo, filme-testemunho, arquivo

Abstract

This paper analyzes the process of creating the visual image archive of the testimony films. In this case, we use as example films that debate different historical catastrophes: the Shoah (holocaust) and the Brazilian military dictatorship. The creation of these files affects the understanding of realism as recurrent aesthetic strategies and the forms of representation that produce these images. The record of the actual choices made through the aesthetic point of view determines the ethical and moral of the different forms of realism.

Key-words

realism, testimony films, archive

O final da Segunda Guerra Mundial foi uma época emblemática para o cinema: não somente pelo fato de o conflito ter sido o acontecimento histórico mais trágico e mais importante do século passado, mas porque ele influenciou de modo contundente as formas de representação nas artes em geral — e, particularmente, nos filmes. Essa singularidade do cinema deve-se ao seu papel fundamental como documento participando da construção do saber, da (re)organização da memória, das referências éticas e das estratégias políticas. A partir daí, surge um novo gênero cinematográfico, o filme-testemunho que enfoca a “catástrofe histórica”, entendida aqui no sentido visionário apreendido por Walter Benjamin (1991, p. 334) de que a história não ratifica o passado pela percepção dos opressores. O filme-testemunho seria, então, um instrumento importante e necessário para a construção da história sob o ponto de vista dos que oprimem.

Os filmes produzidos, desde então, formam conjuntos de arquivos de imagem visual, dos quais também podem fazer parte filmes de ficção, telefilme, vídeo, fotografia etc. Arquivo é originário de *arkhê*, que significa começo e comando e, nas palavras de Jacques Derrida (2001, p. 7), “é a experiência da memória e o retorno à origem, mas também o arcaico e o arqueológico, a lembrança ou a escavação, em suma, a busca do tempo perdido” Além disso, o arquivo está vinculado não apenas à construção da memória mas também ao Estado, que é a instância de autoridade (comando) para a constituição desse arquivo.

Hoje, existem várias cinematografias que, atreladas às histórias a que elas pertencem, construíram seus acervos de imagem. Podemos



citar, especificamente, os filmes sobre a Shoah, realizados em diferentes países (como Alemanha, França, Estados Unidos, Israel etc.), que se tornaram uma referência para a compreensão do testemunho traumático e da representação de imagens.

Por isso, os filmes-testemunho que tematizam a Shoah, e também os que falam sobre a ditadura militar brasileira, servirão de ilustração para tentarmos construir uma reflexão sobre processos de criação dos arquivos de imagem visual, particularmente, sobre os filmes-testemunho e suas diferenças. A escolha por esses dois arquivos deve-se à forma diferenciada como a catástrofe histórica é construída, já que os filmes sobre a Shoah (termo em língua iídiche para o holocausto) constituem-se em uma referência na formação desse tipo de material fílmico (devido a sua dimensão histórica, sua abrangência e a discussão que faz sobre as imagens) e, ainda, à tentativa de compreender como a construção desses arquivos repercute na apreensão do realismo (estratégia estética recorrente nos filmes) e nas diferentes formas de representação que elaboram essas imagens.

Refletir sobre filmes que abordam grandes catástrofes traumáticas nos permite pensar a maneira de fazer e ver essas histórias e falar sobre elas para criar arquivos de imagem visual. Os arquivos fazem-se necessários como veículos de memória e instrumento de construção histórica, mas, em última instância, as estratégias estéticas para alcançar esses objetivos são questionadas e imprimem nesses arquivos a sua valoração. Claude Lanzmann, que, com o inquestionável *Shoah* (1985), criou um dos mais importantes arquivos imagéticos, defende a ideia de que os arquivos visuais precisam possibilitar a imaginação e o poder de evocar o acontecimento. Por outro lado, Didi-Huberman defende, em seu livro *Images, malgré tout* (2003), a importância incondicional da construção de arquivos de imagens. O autor afirma que as imagens não bastam por elas mesmas; para que elas possam significar, precisam ser contextualizadas de forma crítica, — por exemplo, ressaltando o objetivo de sua realização, o porquê e o como. Ou seja, para o primeiro, o testemunho retém o privilégio de fazer a história, porém, para o segundo, esse poder está na imagem.

No entanto, temos um consenso em torno da importância do arquivo visual para a formação e a reorganização da memória, mas a diferença situa-se em como fazê-lo. O documentário-testemunho é hoje um dos formatos mais utilizados para a exibição de grandes catástrofes históricas, pois capta as emoções através do ouvinte —

que é o mediador entre a testemunha e o espectador —, ajuda a exorcizar o trauma e atualiza o acontecimento no presente. Mas, antes de analisarmos o testemunho, focaremos no realismo e na sua importância para a formação de diferentes arquivos visuais.

Realismo e representação

Alguns princípios do realismo sustentam o cinema ao longo da sua história, como o simulacro, entendido como uma imagem em perspectiva da realidade que dá forma à criação; a busca pelo efeito de real produzido por um mundo imaginário; e a crença na aparência, do mundo retratado na tela. Segundo a psicanálise, o real é definido por aquilo que existe por si mesmo. Já a realidade corresponde à experiência vivida pelo sujeito. Como o nascimento do cinema foi considerado como um invento científico, pela sociedade da época, isso o ligou, em sua gênese, ao real, ao que existe sem a presença humana, e não à realidade — por isso, no cinema, é frequente o uso do termo “impressão de realidade”.

Poucos foram os movimentos no cinema, sobretudo narrativo, que não se apropriaram do sentido de realismo difundido desde o século XIX: representar nas artes as realidades. Podemos citar algumas vanguardas e alguns gêneros, como o filme fantástico e a ficção científica que, por princípio, se distanciariam do realismo, mas, mesmo assim, recorrem ao realismo em alguma instância.

Várias foram as críticas ao realismo cinematográfico, principalmente as que o associavam ao naturalismo, sobretudo demonstrativo; comum também foi sua banalização, por identificá-lo às artes do espetáculo. Nos anos 50, seguindo as transformações estéticas, éticas, políticas e históricas da época, começam a aparecer, no cinema, alternativas narrativas ao realismo, como os filmes de Luis Buñuel e de Roman Polanski. Mesmo assim, essas obras respeitaram, em parte, o programa de adequação ao real. Por outro lado, datam também desse período os filmes que reforçam e renovam o realismo, como o movimento do neorealismo italiano e o filme-testemunho sobre catástrofes, interesse de nosso estudo aqui.

Não é por acaso que, também nessa época, dois dos principais teóricos sobre o realismo cinematográfico desenvolvem as suas teses: André Bazin e Siegfried Kracauer. Ambos são entusiastas do



uso recorrente do realismo como estratégia estética e críticos contundentes dos que defendiam “a arte pela arte”, para usar um termo de André Bazin (1985, p. 268). Para os autores, o realismo é uma evolução da linguagem cinematográfica e um aprimoramento do estilo, reconhecendo, ao contrário de alguns críticos, que opõem formalismo ao realismo, a valorização da utilização da técnica para o resultado final. Como afirma Kracauer, “tudo depende do justo equilíbrio entre tendências realista e formalista, e o equilíbrio acontece quando a última não se sobrepõe à primeira, colocando-se, em última instância, sob a sua direção” (KRACAUER, 2010, p. 77). Para Bazin, o cinema como arte somente foi possível por causa da realidade, e a técnica está a serviço de neutralizar ou não a eficiência dessa arte. Ou seja, para ambos os autores, a realidade se sobrepõe à técnica, mas não prescinde dela.

Os teóricos do realismo partem do pressuposto de que um mesmo acontecimento histórico é passível de diferentes representações, e cada uma dessas formas de representação abandona ou salva qualidades que fazem que o acontecimento seja reconhecido na tela e introduz, com objetivos didáticos ou estéticos, as abstrações mais ou menos corrosivas que subsistem do original. Nesse sentido, o diretor tem sempre que reconquistar a realidade. Kracauer ainda avança com as suas ideias, em relação a Bazin, ao focar que o cinema realista é um sintoma da realidade vivida, servindo como documento para construção e atualização da história.

A discussão sobre o realismo nos remete à ideia de representação da imagem cinematográfica. Para compreender a questão, precisamos partir da definição de imagem que, frequentemente, segundo Alain Badiou, é entendida a partir da psicologia da percepção, em que “a imagem é uma relação de conhecimento à realidade” (BADIOU, 2010, p. 357). Partindo desse ponto de vista, é assim que se estabelece a relação do espectador com o filme: a imagem que ele constrói a partir da imagem que está na tela. Contudo, em última instância, as imagens não são o filme em si; elas são a relação que fazemos com o filme, ou seja, a associação entre imagens. Ao se opor a essa relação e, assim, a esse ponto de vista, Gilles Deleuze pensa o cinema como conceito, transformando a imagem em realidade, e não como algo da ordem da consciência. É assim que o autor agrupa imagem e movimento, criando o conceito-chave da sua obra monumental sobre cinema,

Imagem-movimento (1983), com a seguinte definição: “O cinema não é uma imagem em que se agrega o movimento, ele nos dá imediatamente uma imagem-movimento. O cinema nos dá um corte, mas um corte móvel e não um corte imóvel + o movimento abstrato” (DELEUZE, 1983, p. 11). O cinema não é, então, a representação do movimento, mas uma criação. Nesse sentido, ele é feito de imagens, mas a imagem não é uma representação. Como escreve Badiou (2010, p. 358): “A imagem é com o que o cinema pensa, porque o pensamento é sempre uma criação”.

Nesse sentido, o cinema é a realidade, e não uma representação, pois ele se constitui em uma forma de pensamento em movimento em que há criação e abstração. Pode ser exemplificado naquilo que Deleuze definiu como “imagem-afeição” (1983), que explicita o afeito presente na imagem tanto nos personagens quanto nas coisas e corrobora as ideias de Kracauer e Bazin, apresentadas acima, sobre o realismo no cinema.

Em relação, especificamente, à construção de arquivos de imagem visual, existe uma questão, além daquelas já explicitadas acima, que faz parte do debate acadêmico desde a Segunda Guerra Mundial: quais os limites da representação impostos pelo realismo e como isso se dá? As diferentes mídias e suas técnicas, cada vez mais entranhadas no cotidiano, possibilitam que o acontecimento histórico torne-se um simulacro; e o efeito de real acaba invadido de imagens extremas (entendidas aqui como imagens da realidade que têm por objetivo impactar o espectador), que, por vezes, viram míticas (como a cena de corpos enfileirados e olhares perdidos dos prisioneiros dos campos de concentração), substituindo, assim, o impacto pela indiferença. Além disso, esse debate é reforçado pela exposição indiscriminada de imagens visuais de grandes catástrofes, em confronto com a ideia da sua “irrepresentabilidade” — que iremos discutir mais adiante —, o que contribui também para sua banalização e para a inconsistência de um rigor histórico. Assim, toda a ideia de veracidade, que sempre permeou o realismo, perde a importância para as questões atreladas à representação.

Tal proposição é marcada pelo uso de estratégias estéticas que se apropriam de uma determinada técnica que deve ser repetida indefinidamente — para permitir ao espectador assimilar essas estratégias rapidamente, criando, assim, um código de comunicação apreendido por todos. É dessa maneira, que, segundo Jean-François



Lyotard (1988, p. 14), “se multiplicam os efeitos da realidade ou os fantasmas do realismo”. Ainda segundo ele, os que recusam o questionamento das regras estabelecem uma comunicação com o público e um desejo intrínseco de mostrar a realidade, utilizando-se de objetos e situações capazes de satisfazer ao espectador, mesmo que o tema, a princípio, seja o mesmo: o mal. Esse seria o realismo didático e desprendido de abstrações.

Nesse sentido, as diferentes mídias que formam os arquivos de imagem visual têm, paradoxalmente, o “poder de (ir)realizar os objetos cotidianos, os papéis da vida social e as instituições” (LYOTARD, 1988, p. 14). A essas representações, também ditas realistas, resta somente lembrar a realidade.

Podemos constatar, então, que o realismo como estratégia estética valorativa se distancia da representação da realidade e se aproxima da sugestão, do tensionamento de regras técnicas e da criação de um pensamento sobre o real. E o testemunho é um dos seus instrumentos mais utilizados, como analisaremos no que segue.

Do testemunho

O testemunho, como parte integrante das estratégias estéticas do realismo e de suas formas de representação, também começou a ser pensado no final dos anos 40, após a abertura dos campos de concentração: imagens realizadas por americanos, soviéticos e nazistas nesses lugares foram divulgadas; notas feitas pelos prisioneiros foram descobertas; e, posteriormente, arquivos de imagens foram criados (e são reconstituídos até hoje), como forma de recuperar e certificar dados da história. Podemos citar vários exemplos desses arquivos contemporâneos, como o texto em que o diretor de cinema Samuel Fuller relata, detalhadamente, o método de filmagem que empregou ao participar como soldado da liberação do campo de Falkenau (Fuller, 2010), assim como o documentário *Falkenau: vision de l'impossible*, de Emil Weiss, realizado em 1988, que conta a história vivida por Fuller, que também assina o roteiro do filme. Outro caso é a exposição fotográfica *Mémoires des camps*, que ocorreu em Paris, em 2001: por meio dela, descobriu-se que algumas imagens, até então identificadas como sendo de certos lugares, tinham sido, na verdade, capturadas em outros. A mesma exposição

também fez que imagens que haviam sido creditadas aos nazistas passassem a ser atribuídas aos soviéticos. Além disso, há exemplos de artistas, como o arquiteto polonês Daniel Libeskind, que, através das suas criações institucionais, propõem uma reflexão sobre sensações e sentimentos.

Na América Latina, particularmente no Brasil, o testemunho começou a ser pensado somente nos anos 60, após a disseminação das ditaduras pelo continente, mas, diferentemente dos testemunhos da Shoah, os relatos originários dessas catástrofes traumáticas abrangiam uma ideia de política partidária. Na definição de Seligmann-Silva, as formas de testemunho, tanto da Shoah quanto das ditaduras latino-americanas, abordam a “política da memória”, porém as discussões em torno da primeira são baseadas na cultura, enquanto o testemunho, oriundo das ditaduras, sustenta-se em representar os esforços dos “oprimidos revolucionários” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 87).

Assim, o testemunho originário desses acontecimentos históricos se estrutura na ideia de um sujeito relatar o que “experenciou” em um trauma histórico. Nesse relato, é considerado, frequentemente, o estado de trauma do sujeito, que deve ser entendido pela sua capacidade em reagir ao acontecimento que provocou transtornos e efeitos patológicos na sua organização psíquica (LAPLANCHE & PONTALIS, 1994, p. 522). Nesse sentido, a história é entendida em sua acepção pós-estruturalista, em que a experiência estética não pode ser apreendida somente em seu julgamento de gosto, mas utilizada para explorar uma situação da vida, no sentido de questionar os problemas da existência (LYOTARD, 1988).

Partindo dessa constatação, podemos elencar, então, algumas características que definem a ideia do testemunho. No caso da Shoah, ele é originário de um evento catastrófico, tratado sempre em seu aspecto único e incomparável. A Shoah, como todo evento catastrófico, ultrapassa o fato histórico, pois este não pode ser traduzido por um discurso, estando além de toda compreensão. Já o testemunho oriundo de ditaduras latino-americanas, segundo Seligmann-Silva (2005, p. 89), não detém essa ideia de unicidade presente na Shoah, já que se apresenta como registro histórico. Tal característica pode ser observada, com frequência, nos filmes-testemunho sobre a ditadura militar brasileira, em que há uma necessidade de contar a história de forma didática, utilizando-se de recursos como cartões explicativos, voz *off* e imagens de arquivo alternadas com depoi-



mentos de pessoas que tiveram alguma participação na ditadura.

O testemunho tem também, por vezes, uma função de certificar os dados do acontecimento e comprovar a verdade, porém, com a divulgação intensa de imagens do gênero, sobretudo pelos meios de comunicação (e a possível banalização delas), essa característica foi dando lugar à subjetividade das experiências marcadas pela ideia de “irrepresentação”, como citamos acima. Tal aspecto, já amplamente explorado pelos filmes-testemunho sobre os campos de concentração — *Tsahal* (Claude Lanzmann, 1994) e *My knees were jumping – remember the kindertransport* (Melissa Hacker, 1996), para citar somente dois amplamente conhecidos —, ainda é incipiente nos filmes sobre a ditadura militar no Brasil, pois poucos consideram o subjetivo ou escapam ao didatismo histórico. Podemos citar, porém, filmes como *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2007), que utiliza a mesma técnica de *Tsahal*, ao mostrar imagens de época gravadas para as testemunhas, ou o documentário *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), que relata a ditadura sob o ponto de vista de dois irmãos que vivenciaram esse período quando ainda eram crianças, acompanhando, no exílio, os pais, militantes políticos.

O filme-testemunho é parte, então, tanto da política quanto da memória e da história, fazendo que essa narrativa funcione no coletivo (Seligmann-Silva, 2005). No caso, a necessidade de testemunhar, além de demandar por justiça, reforça a heroização das vítimas. A ideia é explícita em vários filmes brasileiros sobre a ditadura, sobretudo os denominados documentários biográficos, tais como *Marighella – retrato falado de um guerrilheiro* (Silvio Tandler, 2001) e *Vlado – 30 anos depois* (João Batista de Andrade, 2005), em que as vítimas são retratadas sem ambiguidades, e suas inseguranças, revestidas a favor da justiça.

Outra característica que merece destaque, no que diz respeito ao testemunho, é o papel que o sujeito assume em fazer justiça histórica. Pensamos aqui no filme *Un spécialiste* (Rony Brauman e Eyal Sivan, 1999), em que é registrado o processo contra Adolf Eichmann, ocorrido em Israel, com intuito de promover a “visualização” do carrasco nazista em sua própria defesa no tribunal; nesse sentido, o relato do testemunho não tem que ser provado, mas tornado público.

O testemunho, que tem como papel fazer justiça histórica, não aparece somente em alguns filmes de tribunais, característicos dos documentários sobre a Shoah, mas também em filmes-testemunhos

que narram os traumas dos sobreviventes de forma individual, recorrente tanto nos relatos de campos de concentração quanto nos documentários sobre a ditadura militar brasileira. Como exemplo emblemático desse último, podemos citar *Vlado – 30 anos depois*. O filme, realizado pelo diretor como uma homenagem ao amigo Vladimir Herzog, funciona, em certo sentido, como efeito “terapêutico”, pois todos os relatos, tomados em primeiro plano, no rosto das testemunhas, são de pessoas que conviveram com o jornalista e/ou vivenciaram processos de prisão e tortura.

Assim, podemos constatar que o realismo é a opção estética por excelência dos filmes-testemunho sobre catástrofe. Porém, não é, necessariamente, usado da mesma maneira nos documentários sobre a ditadura militar brasileira e nos que abordam a Shoah; nesse último, percebemos o uso de depoimentos literais, fragmentados ou metafóricos. Os filmes brasileiros apresentam a história, em geral, de forma narrada e informativa, descartando, assim, a subjetividade e a fragmentação. O testemunho é encarado, então, como um modelo que deve se aproximar da verossimilhança e promover a crença naquilo que é relatado, o que nos remete à ética.

Sobre a moral e a ética

Pensar sobre esses filmes-testemunho nos confronta com uma questão ética e moral. Essa última é entendida no sentido de se referir a uma norma destinada a regular o comportamento do indivíduo e as relações entre os homens. Por ética compreende-se aqui o sentido dado às escolhas, às práticas autônomas dos indivíduos (o que realiza as imagens e o que assiste a elas) que comprometem as relações com os outros. É também “uma apreciação sobre os atos qualificados sobre bons ou maus” (LALANDE, 1999, p. 349). Assim, o cerne da nossa indagação é pensar, sob o ponto de vista ético, a realização cinematográfica de imagens que compõem um arquivo, pois o cinema nos induz a uma multiplicidade de questões éticas. Para Kracauer, o cinema é um sintoma da realidade; logo, é da ordem do testemunho, no sentido em que registra os aspectos já vistos para revelar aquilo que não é compreensível de imediato. Essa “revelação”, portanto, evidencia as aparências. Por isso, aquele que registra a realidade tem que fazer muitas escolhas impostas pelo mundo real.



Tais escolhas tornam-se definitivas, ou seja, são reforçadas, alteradas ou descartadas na etapa de pós-produção, principalmente na montagem. Além disso, depois do filme pronto, as escolhas serão, ainda, configuradas novamente, de diferentes formas, pelo espectador, que relaciona aquilo que é mostrado na tela com o mundo real, fazendo que todo filme seja mais ou menos uma extensão deste mundo.

Toda obra cinematográfica, então, é suscetível a um questionamento moral e ético no que diz respeito aos meios utilizados para sensibilizar o espectador. Podemos retornar a um conhecido texto de Jacques Rivette, intitulado “L’abjection”, publicado nos anos 60, no *Cahiers du Cinéma*, em que, a partir do filme de ficção sobre um campo de concentração, *Kapó*, de Gillo Pontecorvo (1959), o crítico e diretor de cinema destila a sua indignação em relação às escolhas estéticas do realizador. Nesse caso, a cena analisada é a de um personagem prisioneiro que se atira na cerca elétrica que circunda o campo para se suicidar. O recurso usado por Pontecorvo foi o *travelling*, que acaba em um enquadramento da mão do personagem suicida, grudada na cerca. Desde então, o *travelling* se tornou uma escolha estética emblemática para buscar um efeito espetacular no espectador e, mais do que isso, condenável eticamente, levando Jean-Luc Godard a formular uma frase que se tornou bem conhecida: “*Le travelling est affaire de morale*”, ou seja, em detrimento das diferentes formas de realizar uma imagem cinematográfica, as técnicas de direção, de som e de montagem são, antes de tudo, constituídas por questões éticas.

Isso nos leva a duas perguntas essenciais: como mostrar? Que efeito proporcionar ao espectador? As técnicas cinematográficas podem proporcionar opressão ou, ao contrário, abrir espaços para a liberdade de criação. Segundo Jean-Michel Frodon (2007, p. 18), essa polarização “é similar à oposição arte e indústria, são ainda os dois princípios ativos do cinema”. A arte é a abertura para todos os tipos de experiência possível, enquanto a indústria é a produção e a reprodução dessa experiência. O cinema é arte e indústria, sendo que essa proporção é variável e ocupa um lugar particular em cada filme. É daí que surge a ideia de sua natureza “impura”, que, para Badiou (1998, p. 122), é determinada pela circulação do movimento, pois é nele que se produzem os efeitos do corte. Por isso, o registro do real (as escolhas estéticas), no sentido realista do termo, é decisivo, pois sua maneira de realizá-lo determina o ponto de vista ético escolhido para determinar sua forma de representação.

Segundo Jean-Michel Frodon (2010, p. 20), “a arte do cinema é a arte de dar ao máximo ao sentir e ao compreender o que não vemos (o mundo real, os sentimentos, as ideias, o sobrenatural, Deus...) devido ao registro do que nós vemos”. Os questionamentos éticos e políticos se sustentam, em grande parte, nessa ideia apontada por Frodon, ou seja, é a dimensão documental de registrar o visível que define as potências do cinema e as exigências morais particulares e, ao mesmo tempo, toda a dimensão artística se constrói no que é invisível (como descrito acima), mas utilizando-se dos meios visíveis.

Assim, a ideia de banalização da imagem, conforme debatemos acima, é originária da saturação do visível, que esconde o invisível, e da inibição da sua liberdade sobre o que ela mostra. Por isso, o pensamento ético do cinema é, em grande medida, um pensamento do invisível, pois, no visível, a imagem está a serviço de alguma coisa, como do efeito espetacular provocado pelo *travelling* nos filmes de ficção.

O real é o não visível, o não dito ou o irrepresentável por aquilo que é recalcado pela espetacularização que se utiliza da realidade. Esse recalcado é abordado por Adorno, em sua *Teoria estética* (1993), como forma de mostrar, indiscriminadamente, o elementar e a ilusão, além de recusar a ambiguidade e a tensão. Por isso, essa é a maneira de representação que prevalece em grande parte do arquivo sobre as imagens da ditadura militar, pois a o fato histórico ainda precisa ser explicado para o espectador, ao contrário de parte do arquivo sobre a Shoah, em que o debate ético e moral alcançou uma dimensão histórica diferenciada, produzindo um conjunto mais diverso.

Dessa forma, o realismo se sustenta nas suas escolhas estratégicas, que são técnicas e provocam um determinado efeito no espectador, mas essas escolhas são, sobretudo, éticas e morais.

Alguns apontamentos finais

Os arquivos de imagem visual, particularmente os filmes-testemunho, são marcados pela vontade de documentação, pelo conhecimento do real e por paradigmas documentais distintos. Podemos observar que as regras estéticas privilegiam o cinema realista em duas variantes: uma, da ordem da irrepresentação, permite revelar o acontecimento histórico através da criação, da sugestão, da subjetividade, da fragmentação e da tensão; outra, que representa as



imagens (podendo contribuir para a sua banalização), faz uso da linearidade, do elementar e do didático. As técnicas que compõem todo o processo cinematográfico, como o citado *travelling*, reforçam uma ou outra variante. Por isso, o registro do real realizado através das escolhas estéticas determina o ponto de vista ético e moral e as diferentes formas de apropriação do realismo.

Para Bazin e Kracauer, a técnica não é desprezada, mas está a serviço do conteúdo. Por isso, segundo esses autores, o realismo é a única estratégia estética valorativa e o que determina o reconhecimento do cinema como arte. Nesse sentido, o cinema é entendido como a criação do real pelo movimento e, assim como pode contribuir para a banalização das imagens sobre as catástrofes históricas, possui, por outro lado, a força para evocar os acontecimentos, sobretudo através dos filmes-testemunho. Esse gênero fílmico, que colabora para expurgar o trauma, também reforça os aspectos locais, históricos, estéticos, éticos e sociais e ajuda a apreendê-los.

Como apresentado acima, são muitas as diferenças entre os arquivos de imagem dos testemunhos dos campos de concentração e os da ditadura militar. Nesta última, percebemos o uso frequente de histórias narradas, informativas, de caráter partidário-político, enquanto nos testemunhos sobre a Shoah os relatos fazem uso da metáfora, da fragmentação e da subjetividade, focando em aspectos culturais. No entanto, esses testemunhos têm como objetivo comum a construção da memória. Assim, os arquivos visuais sobre o testemunho reconstroem a identidade, na ditadura militar, de que todos lutaram pela mesma causa e, no caso dos campos de concentração, permite aos judeus se apropriarem de uma memória coletiva em relação às perseguições.

Se, para Claude Lanzmann (*apud* FRODON, 2007, p. 113), imoral é a perda da relação do mundo com sua realidade, um processo em que realizadores cometem sacrifícios em benefício de vantagens espetaculares complacentes, o filme-testemunho se tornou, então, um meio eficaz para aproximar a veracidade histórica e promover a crença em uma estética ética e moral.

Referências

- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Nathan, 2001.
- BADIOU, A. *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Seuil, 1998.
- _____. *Cinéma*. Paris: Nova, 2010.
- BAZIN, A. *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris: Cerf, 1985.
- BENJAMIN, W. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991.
- DELEUZE, G. *L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983.
- DERRIDA, J. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Images, malgré tout*. Paris: 2003.
- FRODON, J.-M. (Org.). *Le cinéma et la Shoah: un art à l'épreuve de la tragédie du 20ème siècle*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007.
- FULLER, S. "Le camp de concentration de Falkenau". *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 656, 2010.
- GODARD, J.-L. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard, 1998.
- KRACAUER, S. *Théorie du filme – la redemption de la réalité matérielle*. Paris: Flammarion, 2010.
- LALANDE, A. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LAPLANCHE J.; PONTALIS J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- LYOTARD, J.-F. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée, 1988.
- RIVETTE, J. "L'abjection". *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 120, 1961.
- SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença – ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.