

A Memória em construção: a ditadura militar em documentários contemporâneos

Cristiane Freitas Gutfreind
Nathalia Silveira Rech

RESUMO

Esse artigo discorre sobre o processo de formação da memória sobre a ditadura militar brasileira, em especial, através dos documentários produzidos em nossa contemporaneidade. Para isso, analisamos especificamente duas obras cinematográficas desse formato (*Vlado – 30 Anos Depois* e *Hércules 56*) para ilustrar a discussão sobre testemunho e o uso do realismo como estratégia estética. Assim enfocaremos nas ideias de humanização ideológica (Žižek) e vitimização nas quais se justifica a necessidade de um estudo aprofundado sobre eventos traumáticos.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Realismo. Testemunho. Documentário brasileiro. Ditadura militar.

1 Introdução

Na cinematografia brasileira são frequentes filmes que procuram retratar a ditadura militar (1964-1985). Desde o fim do regime, as salas de cinema do país vêm recebendo obras esteticamente diferentes entre si, porém, que têm em comum o objetivo de ressaltar os tempos obscuros do período militar, como são os casos dos filmes *Pra Frente Brasil* (Roberto Farias, 1982), *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994) e *O Que é isso Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997). Portanto, a representação do mal é uma constante nos filmes brasileiros, fenômeno que continua a atrair a produção do nosso cinema. Em especial após tentativas conturbadas de abertura dos arquivos militares¹, a implantação de um sistema para indenização das famílias e vítimas e dos mais de 30 anos da Lei de Anistia, constatou-se um aumento extraordinário de filmes com essa temática. No início do século XXI foram lançados longa-metragens como *Batismo de Sangue* (Helvécio Rattón, 2007), *Quase Dois Irmãos* (Lúcia Murat, 2005) e o mais recente, *Em Teu Nome* (Paulo Nascimento, 2010). Mas não são apenas os filmes de ficção por excelência que possuem uma intimidade com a ditadura militar. O filme-testemunho, por sua natureza documental e realista, é a via preferida para um cinema que presta um serviço sócio-histórico, no sentido de colaborar na construção e revisão da memória coletiva sobre esse período. Assim, os documentários tornaram-se os filmes sobre esse regime que se produzem com maior frequência, e por consequência, são eles os objetos de análise do nosso estudo.

Desde o início da pós-retomada², houve um aumento visível no número de filmes-documentais relacionados com a ditadura militar produzidos no país: foram 21 documentários feitos na pós-retomada, até 2009, e apenas três realizados na década de 1980³. Documentários como *Araguaya – a Conspiração do Silêncio* (Ronaldo Duque, 2004), *Cabra-Cega* (Toni Venturi, 2004), *Hércules 56* (Sílvio Da-rin, 2006), *O Sol – Caminhando contra o Vento* (Teté Moraes, 2006), *Tempo de Resistência* (André Rítum, 2004), *Vlado – 30 Anos Depois* (João Batista Andrade, 2005) e *Caparaó* (Flavio Frederico, 2006), onde a guerrilha é tema frequentemente abordado, se tornam um exemplo dessa afirmação. Assim, a memória sobre os mais diversos acontecimentos que envolvem o regime surgem como peças de um mosaico, para entendermos o que se passou naqueles anos. Ultimamente, até a cena cultural está sendo contemplada pelas películas: *Uma Noite em 67* (Renato Terra e Ricardo Calil, 2010) e *Dzi Croquettes* (Tatiana Issa e Raphael Alvarez, 2010), registram o ambiente da contracultura em que vivia a geração da ditadura.

Percebemos que essa conjectura fílmica nos possibilita entender como a memória da ditadura militar no país, é elaborada e

¹ Um dos casos polêmicos envolvendo a abertura dos arquivos sobre a ditadura, ocorreu durante as últimas eleições presidenciais, quando o historiador Carlos Fico, ex-coordenador do projeto federal Memórias Reveladas, afirmou que o Arquivo Nacional bloqueou acessos a documentos que datam da época do regime. Também, em junho desse ano, o comissário para os Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas (ONU), Navi Pillay, cobrou do Brasil a abertura dos arquivos e revisão da Lei da Anistia.

² Período que se inicia em 2002 com *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles) e possui uma produção constante de filmes, alguns em parceria com a televisão (Globo-filmes).

³ Dados obtidos através da pesquisa “O testemunho sobre a ditadura militar nos documentários contemporâneos” (2010) financiada pelo Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) e pela Bolsa de Pesquisa para Alunos de Graduação (BPA/PUCRS) e conta com a participação das autoras.

representada. Essa passagem de poderio militar, antidemocrático por natureza, que assolou o Brasil, também vigorou em diversos outros países do Cone Sul nas décadas de 1960 e 1970. Porém, cada nação tratou de forma diferenciada a sua herança e memória sobre o período. Segundo Fico (2004), a ditadura militar de algum modo continua nos assombrando. Para ele, uma razão possível para essa afirmação reside em como o “modelo” brasileiro adentrou na democracia, anistiando também os torturadores e tendo um civil eleito pelo Colégio Eleitoral. Ou seja, tudo em um tom conciliador, que busca uma solução rápida que descarta um entendimento maior. Reis Filho (2004) também exalta a presente dificuldade dos brasileiros em recordarem o regime e de compreenderem como participaram desse tipo de sistema de governo, que segundo ele, ainda que doloroso, foi um processo histórico-social e não um mero acidente. Assim, percebemos que ainda hoje, passados mais de 40 anos desde o golpe militar, ainda há lacunas e respostas que precisam ser esclarecidas.

Sabemos por Agamben (2009), que o contemporâneo tem o poder de ler de forma inédita a história, e conhecemos por Kracauer (2006) como o discurso sobre acontecimentos históricos alimenta aquilo que é eleito como objeto de registro cinematográfico, pois ambos pertencem à realidade. Portanto, analisaremos nesses artigos documentários contemporâneos que nos ajudem a compreender como a memória sobre a ditadura militar é instituída. Para isso, teremos como objeto de estudo os filmes *Vlado – 30 Anos Depois* e *Hércules 56*, onde os testemunhos apresentados nos fornecem uma leitura mais específica do discurso fílmico, pois tratam de dois eventos⁴ que protagonizaram o curso da história e nos ajudam a preencher algumas lacunas deixadas na memória.

2 Os Documentários por eles mesmos

Existem documentários que não utilizam o elemento do testemunho em sua estrutura, migrando para a dramatização, simulação. Nesses, há uma maior densidade de drama, o que acaba gerando um grau superior de empatia com os espectadores. Tanto *Vlado – 30 Anos Depois* e *Hércules 56*, não usam desses processos, porém, isso não significa que haja uma empatia e atmosfera de forte sensibilização em seu desenrolar. O aparecimento de uma atmosfera emocional se dá pelos testemunhos dos personagens históricos, atuantes no regime, portanto portadores de traumas, e também pelas escolhas estéticas usadas para registrá-los. É evidente a tentativa de reconstruir o estado sentimental que se estabelecia durante os fatos ocorridos. Por isso, a informação sobre o período é passada por quem estava mais íntimo com os acontecimentos. Para fortificar essa sentença, percebemos que

⁴ Ambos os filmes escolhidos para nossa análise tratam de eventos que marcaram, com grande impacto e importância, a ditadura militar. *Vlado – 30 Anos Depois* retrata quem foi Vladimir Herzog, na época diretor de jornalismo na TV Cultura em São Paulo, que em 25 de outubro de 1975 foi obrigado a comparecer ao DOI-CODI, e acabou por falecer nessa mesma data. Esse caso em especial gerou grande repercussão principalmente pelo fato de que, segundo fontes oficiais, Herzog teria cometido suicídio em sua cela, uma vez que, diversos indícios se opõem a essa versão. Além disso, esse fato é tido como um marco propulsor para o processo de abertura política. Já *Hércules 56*, aborda o episódio ocorrido em 1969, quando 15 presos políticos foram soltos e um manifesto revolucionário foi divulgado pelo regime militar em troca da libertação do embaixador americano no Brasil, Charles Elbrick, que estava sendo mantido como refém por um grupo contrário ao regime. Esses militantes, banidos do território nacional, foram levados até o exílio no México, pelo *Hércules 56*, avião da Força Aérea Brasileira.

os próprios diretores são testemunhas do período militar, tendo agido ativamente contra ele. João Batista de Andrade chega até a aparecer como personagem em seu próprio filme e, além disso, trabalhava junto a Vladimir Herzog, sendo ele seu amigo próximo. Já Da-rin foi militante de esquerda, tendo sido filiado de grupos como o Comando de Libertação Nacional e VAR-Palmares.

O documentário representa um momento histórico através de uma perspectiva diferenciada. Sendo assim, devemos prestar atenção nas escolhas estéticas e estratégias gerais do diretor, pois, temos acesso à “voz do documentário” (NICHOLS, 2005), ao seu discurso que nem sempre é objetivo, utilizando-se da intertextualidade por meio de escolhas técnicas. É nesse sentido que o cinema se torna um favorável e vantajoso meio para documentação da memória.

No filme-testemunho, a persuasão ou convencimento de suas representações importa mais para o espectador do que a lógica dos fatos mostrados. Escolhas como a trilha sonora usada, planos, momentos de corte, tipos de luz, uso de som direto, voz *off* são elementos pelos quais a mensagem do filme é transmitida e seu discurso é percebido. Dos dois filmes citados, apenas *Vlado – 30 Anos Depois* utiliza o recurso de voz em *off* para embasar a sua narrativa, que no caso é sustentado pela oralidade do próprio diretor, o que se constitui em um método pedagógico. O fato de Andrade ser o fio-condutor da história por meio da narração e de ele se escalar como testemunha dá um tom de pessoalidade, demasiado, que será visto mais adiante. No início do filme, o diretor relata que a formulação da obra é uma promessa antiga, desde quando Vladimir Herzog faleceu. Por isso, o foco do filme *Vlado – 30 Anos Depois* se direciona para a natureza emocional dos companheiros e familiares do jornalista, e de como eles convivem com traumas no presente. A escolha de Andrade é por uma câmera na mão, trêmula, quase sempre posicionada de baixo para cima, em um *close-up* no rosto da testemunha, o que deixa transparecer sua humanidade e emoção. Essa técnica de persuasão faz como que a dor da testemunha seja compartilhada com o espectador, potencializando a sua fala, portanto, convencendo o seu confidente.

Já *Hércules 56* se diferencia principalmente por dois aspectos. O primeiro é a criação de uma mesa de debates, onde testemunhas dialogam entre si, num jogo de forças que aumenta o crédito de suas memórias pela variação de pontos de vista em disputa. O segundo, assemelha-se ao recurso técnico utilizado em *Tsahal* (Claude Lanzmann, 1994), onde gravações de guerra, especialmente, momentos de pânico são usados para sensibilizar as testemunhas, para que elas revivam aquele acontecimento traumático. No caso de *Tsahal*, as memórias do terror histórico

■
⁵ Na época integrante do PCB, foi preso em 1969 e liberado junto aos outros 14 presos políticos que foram trocados pelo embaixador americano Elbrik, no mesmo ano. Depois disso, morou durante dez anos em Cuba. Atualmente, reside em Aracaju/SE.

são trazidas por meio de gravações de áudio, que capturou sons de quando soldados israelenses posicionados a leste do Canal de Suez foram atacados por soldados egípcios na Guerra de Yom Kippur. No filme de Da-rin, os personagens são surpreendidos com imagens históricas das quais foram contemporâneos e até protagonistas. Os produtores entregam em suas mãos um DVD portátil, onde imagens marcantes da época são mostradas, identificando as próprias testemunhas e seus companheiros de luta. Muitos se sensibilizam diante da câmera. O filme acaba com um plano na face de Agonalto Pacheco⁵ que leva a mão no olho, emocionado com as imagens que o mostraram. Esse tom de dramatização compele mais credibilidade do que veracidade, já que temos apesar de visões parciais, apaixonadas.

Vlado – 30 Anos Depois se serve de um dispositivo inusitado para o convencimento de seu discurso, o que aumenta a problemática do filme. É utilizada uma técnica de entrevista derivada da prática jornalística, “o povo fala”. Andrade filma, ele indagando pessoas sobre a ditadura militar e sobre Vladimir Herzog. Os resultados não são os mais agradáveis: um dos entrevistados, não identificado, diz que para ele seria melhor se a ditadura retornasse. Outro, já de cabelos brancos e aparentando mais de 40 anos, diz que essa não era época dele. Sobre Herzog, dos seis entrevistados apenas três sabiam alguma informação sobre ele. Ao assistirmos como espectadores essa cena, logo podemos concluir o quão necessário e importante o filme é para estruturar as lacunas políticas, históricas e sociais, aonde esses temas não chegaram.

Hércules 56 não possui o recurso do *off*, por isso, adota a técnica dos “cartões” para estruturar sua narração, colocando-os antes de um fato que necessita de uma introdução. O desuso dessa fonte pedagógica indica uma busca por um realismo diferenciado, fato que sinaliza também a ausência de trilha sonora, que é um forte agente de sensibilização, porém, interfere na tonalidade do discurso. Já *Vlado*, apresenta uma trilha sonora bastante emotiva, sustentada pela canção *O Bêbado e o Equilibrista* (João Bosco e Aldir Blanc, 1979), que se tornou um hino contra a ditadura militar. Esses fatores analisados sobre os dois filmes demonstram suas diferenças básicas. Enquanto o filme de Andrade surge com o objetivo de informar, ensinar, tornar de fácil absorção seu conteúdo mesmo que usando de meios impactantes, em suma, busca ser um realismo pedagógico o que o assemelha ao didatismo característico de plataformas de televisão. *Hércules 56* está atrás de distinção, experimentalismo, ansiando não apenas informar seus objetivos, como também ser realista.

Nesse formato de filme percebemos o uso recorrente do realismo em suas narrativas e o seu contraponto com o real como forma de registrar a sua semelhança, reforçar o fascínio

pela aparência e o questionamento em torno do seu simulacro. Ou seja, o efeito de real desafia o entendimento da veracidade e o tensionamento do pensamento sobre o mesmo permitindo a construção do imaginário e a apreensão da história como memória. Isso se dá não por um tipo de narrativa, que, à primeira vista, parece demonstrativa e obtém através das situações, dos acontecimentos e de seus desdobramentos, uma ideia de que o homem não controla as suas ações, mas sim através da sugestão, da palavra e do afeto, que se sobrepõem à imagem. Assim, essa se sustenta em si mesma somente quando faz pensar. Esse processo controverso, que remete frequentemente a discussão sobre a banalização das imagens e a sua incapacidade de fazer história, com rigor, encontra a sua força a partir do momento em que são contextualizadas, em que sabemos de onde essas imagens vêm e como foram criadas. Isso é observável nas obras quando pensamos na relação íntima do diretor de *Vlado* com sua obra e na historicidade dos testemunhos em *Hércules* a partir da espetatorialidade dos fatos apresentada no documentário. É nesse sentido que o realismo se torna um aliado para a construção da memória através de uma elaboração estética que se esforça para dar conta da subjetividade que caracteriza o real.

3 A Memória em construção

Nos 21 anos em que o País conviveu com a repressão, descaso com direitos individuais e negligência da liberdade de expressão, a memória nacional era contada por quem estava no poder, pelos vencedores. Para Reis Filho (2000), a ditadura deixou como herança uma cultura autoritária reatualizada, reforçando as diferenças econômicas, políticas e sociais. Assim, ainda segundo o autor, a memória sobre a ditadura no Brasil é formada de lugares-comuns, havendo pouco envolvimento da sociedade com o regime. Essa tese pode ser endossada pelo fato de a ditadura ter acabado em ordem e paz, passando para um regime democrático de forma gradual e sem grandes acontecimentos.

Em consequência desse processo de assimilação histórica, vivemos em um período de renegociação das memórias oficiais, deixadas pela presença do regime, com as memórias individuais, das vítimas da opressão. Uma fase de reagrupamento, onde depoimentos pessoais procuram semelhantes para que haja apropriação das suas lembranças em comum. É relevante abordar que a clivagem entre a memória de um grupo minoritário, à margem, e a memória dominante nem sempre se dá pela existência de uma força de oposição do Estado. O silêncio voluntário é comum em grupos que compartilham um evento traumatizante. O sentimento de culpa por ter sobrevivido a um período extremo inibe o contato de suas lembranças com a sociedade. É preferível

não se manifestar, aprisionar o passado, para não deixar em voga sofrimentos vividos. Appelfeld chega a tratar testemunhos como repressões (APPELFELD *apud* HARTMAN, 2000), devido ao seu corpo torturante. Entretanto, há outra razão para a instalação desse silêncio, tal como, a falta de uma escuta. A memória surge quando ela é posta em debate, solicitada, oportunizada. Pela sua natureza testemunhal, o documentário contribui para o rompimento do silêncio dos sujeitos históricos, servindo como um ouvinte para suas memórias.

É nesse sentido que o testemunho é usado recorrentemente como estratégia estética pelo realismo por provocar a veracidade promovida pelo efeito de real. Ele parte de um evento, no caso o golpe militar no Brasil, que exige uma revisão de conceitos sobre o passado, pois vai além da nossa capacidade de apreensão, mas também está a serviço de resgatar a história, principalmente, a política. A testemunha é pensada em função do trauma que é real e não pode ser simbolizado, ou seja, testemunhar não tem somente a tarefa historiográfica de não permitir o esquecimento, mas também dar subjetividade ao trauma e permitir o conhecimento necessário para que se possa fazer algo para reparar a perda. Assim, o realismo usado nos discursos dessas obras reforça a ideia de que elas servem como apresentação de um documento (KRACAUER, 2006), como algo exemplar e calcado na veracidade, daí a importância do relato oral e, conseqüentemente, do registro cinematográfico ou videográfico desses depoimentos. Pollak (1989) reforça essa ideia, ao afirmar que mesmo sendo tecnicamente difícil ou impossível captar todas as lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo. Mais especificamente, esse é o papel dos filmes-testemunhos. Ele ressalta aqui sua importância: o filme-testemunho tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva (POLLAK, 1989). Portanto, o filme-testemunho possui a capacidade de atuar como um reorganizador no andamento da construção da memória, nos fornecendo também vias para compreender a conjectura atual. Hartman (2000) demonstra que o filme-testemunho como ferramenta histórica possui características únicas, dentre elas, a capacidade de tocar no presente:

Além disso, especialmente na forma de vídeo, o testemunho também toca o presente: um presente caracterizado por um trauma secundário. Ele fornece uma forma alternativa de transmissão do evento terrível, um modo não traumatizante de representação, sem ser hipnótico com a arte, ou aparentemente impessoal como a escrita da história, nem tão contagiante, ainda que frio, que as fitas de vídeo rotineiras. (HARTMAN, 1994, p. 215).

Para ele, o meio audiovisual serve para corporificar o sobrevivente, evitar que o discurso do vitimizador ocupe a memória. Assim, a testemunha com sua identidade reforçada rompe seu silêncio e insere-se novamente na sociedade, através da transmissão

de sua experiência histórica-pessoal para a cultura. O filme-testemunho valoriza mais a inserção das memórias excluídas no discurso comum do que a sua narrativa em si. Ele colabora no trajeto de restauração de memórias profundas, de detalhes de terror e sofrimento. Não garante uma verdade, mas sim a necessidade de contornar um esquecimento. Em *Vlado e Hércules 56*, os depoimentos são dados por sujeitos que tiveram uma relação íntima de trauma e dor com o regime, seja por consequência da tortura, ou, pela perda de uma pessoa próxima. A escolha dessas falas tem em comum o desejo de reabilitação social, de realocação de personagens históricos, já que no discurso do regime eles eram classificados de terroristas, e agora através do suporte fílmico, se enquadram como vítimas de um sistema autoritário.

4 Humanização ideológica e vitimização

Para Slavoj Žižek (2009), a humanização ideológica parte da premissa de que errar é humano, não importando o lado que você está, e nesse caso, poderia em tese abranger tanto os guerrilheiros políticos como os militares brasileiros. Ambos estavam inseridos em uma conjuntura e possuíam deveres a serem postos em prática, porém, devido à sua natureza em comum, são passíveis de cometer enganos. O problema é quando esse argumento surge para tentar explicar ou perdoar ações trágicas como crimes contra a vida, que, no nosso contexto, seriam casos de tortura e até mesmo assassinato. A ideologia surge quando encontramos nessa retórica uma tentativa de desvirtuar o caso para uma análise política pouco elaborada e profunda. Ou seja, a humanização ideológica acontece quando não nos preocupamos em estudar enfaticamente os ocorridos por trás das atividades políticas-militares, forçando-as a ficarem naufragadas em um passado confuso. Žižek (2009) nos demonstra como a tentativa de humanização ideológica vista como resolução e explicação dos acontecimentos é inválida. Nós somos parte integrante da história, não apenas condescendendo com a sua repercussão, por isso, precisamos procurar respostas válidas que nos possibilitem a sua compreensão.

Sendo assim, porque haveria algo de ideológico nesse ponto de vista humano? Porque essa humanização serve para ofuscar a questão principal: a necessidade de uma análise política impiedosa dos interesses por trás das atividades político-militares. Nossas lutas político-militares não são exatamente uma história nebulosa que acaba de maneira brutal como nossas vidas pessoais – elas são algo que participamos de algo integral. (ŽIŽEK, 2009, p.8).

Antes de iniciativas acadêmicas explorarem a ditadura militar mais a fundo, e também, do impulso da indústria cultural em aderir mais ao assunto, era através da humanização ideológica que se explicava a aceitação dos militares em seguir com seu projeto

de estado totalitário, recluso de políticas democráticas, e, mais ainda, desrespeitoso diante dos direitos humanos. Os soldados que, por exemplo, mataram Vladimir Herzog naquilo que era para ser uma sessão de tortura rotineira, tiveram seus delitos absolvidos pelos bolsões da história, tidos como justificáveis no meio que estavam. Filmes como *Vlado – 30 Anos Depois* nascem com o desejo de apontar os culpados por esse tipo de violência, e mostrarem esses cidadãos não apenas como representantes de um Estado autoritário, mas sim, como seres que optaram pelo crime, que possuem uma intimidade natural com a violência, a quem nada aconteceu. Nesse filme isso aparece de maneira clara através do depoimento de Rodolfo Konder:

*Naquele momento você fica muito assustado, né? Eu nunca tinha levado choques elétricos, nunca tinha sido torturado mas a verdade é que eles te batem, que eles torturam você para quebrar você, entendeu? O objetivo ali primordial é vergar você... botar você de joelhos, entendeu? Quer dizer, eles já não estavam mais interessados no que eu ia dizer até porque eu não conseguia falar, eu gritava, mas eles queriam me quebrar. E eu vou te dizer... conseguem. (Testemunho de Rodolfo Konder⁶ em *Vlado - 30 Anos Depois*).*

■
⁶ Jornalista, escritor e professor universitário. Foi preso e torturado no ano de 1975, estava preso no mesmo local onde Vladimir Herzog foi assassinado.

Por isso, percebemos outra vertente emergindo que seria a ideia de vitimização. Depois de terem seus retratos difundidos pelas capas de jornais e muros públicos, onde eram chamados de “terroristas” e “perigosos”, os grupos de resistência tem a chance de manifestar seu contraponto, de ter seus depoimentos expostos, de contar a história pela sua perspectiva. Porém seus testemunhos tendem a ceder mais atenção aos relatos sobre a violência exercida pelo regime, situação que colabora para que nos lembremos deles como personagens vitimizados. Em ambos os filmes analisados percebemos esse ocorrido, já que temos descrições pessoais de sessões de violência, tortura, promovida nos porões do sistema. Esses são os momentos que mais evocam a sensibilização psicológica. Colabora também para esse processo de vitimização a possibilidade rara de conseguir um testemunho voluntário por parte dos militares. Essa quase ausência de material por parte dos atores do Estado invoca além da ideia de vitimização, a de culto ao herói, já que há a predominância de um só discurso que não é feito por quem triunfou, mas por quem sobreviveu lutando. Ambas as concepções mistificadoras impedem um estudo mais incisivo sobre esse passado, causando o mesmo efeito de “humanização ideológica”, a inibição de um estudo completo sobre o assunto.

Portanto, o que fica claro nesses dois documentários, embasados por uma estética realista e pela valorização da memória pessoal do sujeito, com ênfase na violência sofrida, é que, ao contrário de outras passagens traumáticas da humanidade, citaremos o Holocausto como exemplo, há nesses filmes uma necessidade primordial de comprovar a existência do regime. Vemos que embora

ainda hoje existam manifestações que neguem a existência do Holocausto (a lembrar os depoimentos do chefe de Estado do Irã, Mahmoud Ahmadinejad), a sociedade de uma maneira geral está consciente da unicidade desse acontecimento. No caso do Brasil, a ditadura militar não possui esse caráter de unicidade, já que se restringe no imaginário social ao político-militante, provocando um distanciamento e uma falta de informação desse acontecimento no cotidiano. Isso condiciona tais documentários a uma estética que contemple em primeiro lugar uma necessidade de informar sobre o regime. Por consequência, os testemunhos estudados não se encaixam na ideia de que o narrar a experiência vivida consiste em uma impossibilidade de dizer, mesmo que apresente simultaneamente, uma possibilidade de falar (AGAMBEN, 2009). Mesmo que essa ideia atribua autoridade para o testemunho, dando-lhe mais relevância do que o fato testemunhado, existe nos depoimentos uma reasseguração de acontecimentos conhecidos e apresentados a um público mais específico, o que não proporciona o preenchimento de algumas lacunas históricas. Nesse caso, era de se esperar que os depoimentos soassem mais fragmentados, buscando reinterpretações, resignificações, inclusões de dados de difícil apreensão, o que consistem em características do testemunho. Utilizando novamente o caso do Holocausto, vemos que nas obras que o abordam, o aspecto central está localizado na busca de um entendimento subjetivo, de reflexões múltiplas a respeito do acontecimento. São comuns nesses filmes que o testemunho não se restrinja a aqueles que vivenciaram o fato em si, mas também aos sujeitos que convivem com essa memória e por ela são influenciados, o que reforça uma atmosfera sugestiva. Em suma, vemos que antes da história, o que se prioriza é uma violência instaurada, o aspecto traumático em si. Na lógica desses documentários, pelo fato de sobreviverem, criam-se heróis.

5 Considerações finais

A ditadura militar no Brasil, por estar além da nossa apreensão, exige que a história se relacione à ética, à estética e à política para poder tentar construir um imaginário sobre esse acontecimento e, por isso, a importância do registro audiovisual relatada anteriormente como instrumento primordial no processo testemunhal. Sabemos que o trauma consequente desse tipo de experiência histórica é entendido como uma ruptura no processo de comunicação, o que justifica também a importância do documentário para restabelecer essa conexão perdida, já que o cinema tem um amplo poder de penetração na sociedade. É importante observar ainda que esse tipo de testemunho agrega as pessoas de forma única e identitária, no sentido de todas combateram por uma mesma causa. Por essa razão, dar-lhes voz hoje é uma

maneira de obter justiça que antes lhes foi negada pela história, e, também, uma forma de reinseri-las na sociedade.

Os filmes aqui apresentados se colocam num contexto político atual que delega à testemunha o papel de fazer justiça e ao mesmo tempo informar o espectador. Por isso, essas obras se sustentam no realismo antiestético e documental com pouco espaço para a subjetividade e para o fragmentário, trazendo à tona uma necessidade didática de dar conta da história; essa, marcada por uma ausência de acontecimento simbólico, logo sem conflitos aparentes, dificulta o envolvimento da sociedade com a construção da memória. Esse aspecto historiográfico reverbera nos filmes e nos ajuda a compreender a preferência do documentário brasileiro contemporâneo por uma opção menos poética e subjetiva ao abordar a temática da ditadura militar, não possibilitando, assim, uma ressignificação e uma atualização da memória.

Além disso, esses documentários nos permitiram chegar a algumas afirmações: em *Vlado* observamos a existência de um realismo informativo, pedagógico, o que possibilita que seu conteúdo seja facilmente assimilado, utilizando-se de recursos dramáticos. Já em *Hércules 56* o realismo encontra certa distinção devido ao uso de técnicas narrativas e estéticas menos frequentes em nosso cinema, o que acaba tornando-o, no sentido dado por Kracauer (2006), um documento da realidade, através de um processo de prolongamento da mesma. Assim ambos se esforçam para inserir na memória oficial informações que mesmo já sendo conhecidas por alguma parcela da população, ainda não foram corporificadas no coletivo. A repetição de dados explicitada nesses filmes pode ser entendida pela dificuldade na transparência dos dados históricos sobre a ditadura militar, uma vez que, o cinema é parte integrante da construção do imaginário social.

A tortura é o assunto por excelência desses documentários, tendo em *Vlado* maior destaque, como nos momentos em que fotos de arquivos feitas após sessões de torturas são mostradas, ou pela própria oratória das testemunhas que relatam a proximidade que tiveram com essa situação. Tais experiências físicas, baseadas em um realismo pungente, estão a serviço da verossimilhança para persuadir o público da existência de um regime autoritário, focando sensibilizar o espectador. Esse tipo de estratégia estética acaba por colocar essas testemunhas numa posição de vitimização e/ou de reforçar a ideia de culto ao herói, onde a questão valorativa prioriza o sobrevivente em si, ao invés da importância dos fatos por ele testemunhados e feitos realizados.

Vlado e *Hércules 56* anseiam por um esclarecimento histórico, uma negociação entre diferentes memórias. Sabemos que o testemunho parte de um esforço em expressar algo que é

indescritível, tal é a densidade e imaterialidade do tema, como também a dificuldade de lidar com o trauma enraizado. Porém esses dois documentários, com destaque para *Vlado*, utilizam uma estratégia que não se preocupa muito com essa questão, agraciando em primeiro lugar, um entendimento sóbrio sobre o assunto, o que resulta num didatismo hermético e afasta o acontecimento histórico do momento presente. Desse modo, a ditadura militar continua a ser um tema propício para ser explorado pelo cinema nacional, devido às possíveis abordagens e desdobramentos diferenciados que podem vir a existir.

Memory under construction: the military dictatorship in contemporary documentaries

ABSTRACT

This article talks about the process of the formation of memory about the Brazilian military dictatorship, specifically, through the documentaries produced in our times. To do this, two cinematographical works have been analyzed of this format (*Vlado – 30 Anos Depois* and *Hércules 56*) to illustrate the discussion about witnessing and the use of realism as aesthetics strategy. Thus, we focus on ideological humanization ideas (Žižek) and victimization, justifying the need of a deep study about traumatic events.

KEYWORDS: Memory. Realism. Testimony. Brazilian documentary. Military regime.

La Memoria en construcción: la dictadura militar en los documentales contemporáneos

RESUMEN

Este artículo aborda el proceso de formación de la memoria en la dictadura militar brasileña, en particular, através de los documentales producidos en nuestra contemporaneidad. Para eso, analizamos específicamente dos obras cinematográficas en este formato (*Vlado – 30 Anos Depois* y *Hércules 56*) para ilustrar la discusión sobre testimonio y el uso del realismo como estrategia estética. Así, buscamos introducir un enfoque en las ideas de humanización ideológica (Žižek) y victimización que justifican la necesidad de un análisis más profundo de eventos traumáticos.

PALABRAS CLAVE: Memoria. Realismo. Testimonio. Documental. Brasileño. Dictadura militar.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

FICO, Carlos. **Além do Golpe**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

HARTMAN, Geoffrey H. Holocausto, Testemunho, Arte e Trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur (Orgs.). **Catástrofe e Representação**. 1ª ed. São Paulo: Escuta, 2000. 215p.

KRACAUER, Siegfried. **L'Histoire, des avants-dernières choses**. Paris: Stock, 2006.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 15, 1989.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura Militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

REIS FILHO, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In: **1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, p. 119.

ŽIŽEK, Slavoj. **Lacrimae Rerum**. São Paulo: Boitempo, 2009.

Filmes citados:

ARAGUAYA: conspiração do silêncio. Direção de Ronaldo Duque. Brasil: Fábrica de Fantasias Luminosas, IMA – Imagens da Amazônia, Ronaldo Duque e Associados, Teleimage, Z Filmes; Paris Filmes, 2009. 1 Disco Digital Versátil (105 min.): DVD, Ntsc, son., color. Port.

BATISMO de sangue. Direção de Helvécio Ratton. Brasil: Produtora Quimera Filmes; distribuidora Downtown filmes, 2006. 1 Disco Digital Versátil (110 min.): DVD, Ntsc, son., color. Port.

CABRA-CEGA . Direção de Tony Venturi. Brasil: Olhar Imaginário, Europa Filmes, Quanta Centro de Produções Cinematográficas, Estúdios Mega; Europa Filmes, 2004. 1 Disco Digital Versátil (107 min.): DVD, Ntsc, son., color. Port.

CAPARAÓ. Direção de Flávio Frederico. Brasil: Kinoscópio Cinematográfica, 2006. 1 Disco Digital Versátil (77 min.): DVD, Ntsc, son., color. Port.

CIDADE de deus. Direção de Fernando Meirelles. Brasil e França: O2 Filmes, VideoFilmes, Globo Filmes, Lereby Produções, Studio Canal, Wild Bunch; Imagem Filmes, 2002. 1 Disco Digital Versátil (130 min.): DVD, Ntsc, son., color. Port.

DZI croquettes. Direção de Tatiana Issa e Rafael Avarez. Brasil: Canal Brasil, TRIA Productions; Imovision, 2009. 1 Disco Digital Versátil (110 min.): DVD, Ntsc, son., color. Port.

EM teu nome. Direção de Paulo Nascimento. Brasil: Accorde filmes; Viabiliza Produção, 2009. 1 Disco Digital Versátil (100 min.): DVD, Ntsc, son., color. Port.

HÉRCULES 56. Direção de Silvio Da-rin. Brasil: Antonioli & Amado Produções Artísticas Ltda.; RioFilme, 2006. 1 Disco Digital Versátil (93 min.): DVD, Ntsc, son., color. Port.

LAMARCA. Direção de Sérgio Rezende. Brasil: Morena Filmes e Cinema Filmes; Sagres, Paramount Pictures do Brasil, 1994. 1 Disco Digital Versátil (130 min.): DVD, Ntsc, son., color. Port.

O que é isso companheiro. Direção de Bruno Barreto. Brasil e Estados Unidos: Columbia Pictures Television Trading Company, Filmes do Equador, Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, Pandora Cinema, Quanta Centro de Produções Cinematográficas, Sony Corporation of América; Columbia Tristar Pictures, 1986. 1 Disco Digital Versátil (110 min.): DVD, Ntsc, son., color. Port.

O SOL: caminhando contra o vento. Direção de Tetê Moraes e Martha Alencar. Brasil: Vemver Brasil; RioFilmes, 2005. 1 Disco Digital Versátil (90 min.): DVD, Ntsc, son., color. Port.

PRA frente Brasil. Direção de Roberto Farias. Brasil: Produções Cinematográficas R.F. Farias Ltda; Embrafilme, 1982. 1 Videocassete (104 min.): VHS, Ntsc, son., color. Port.

QUASE dois irmãos. Direção de Lúcia Murat. Brasil, Chile e França: Taiga filmes, Caneca Producciones e TS Productions; Imovision, 2006. 1 Disco Digital Versátil (102 min.): DVD, Ntsc, son., color. Port.

TEMPO de resistência. Direção de André Ristum. Brasil: Sombumbo Filmes; Versátil Home Video, 2003. 1 Disco Digital Versátil (110 min.): DVD, Ntsc, son., color. Port.

TSAHAL. Direção de Claude Lanzmann. França e Alemanha: Bavária Film, France 2 Cinéma, Lês Films Aleph, Les Productions Dussart; AMLF, 1994. 3 Disco Digital Versátil (316 min.): DVD, Ntsc, son., color. Hebreu.

UMA noite em 67. Direção de Renato Terra e Ricardo Calil. Brasil: Videofilmes, 2010. 1 Disco Digital Versátil (85 min.): DVD, Ntsc, son., color. Port.

VLADO: 30 anos depois. Direção de João Batista de Andrade. Brasil: Oeste Filmes; Europa Filmes, 2005. 1 Disco Digital Versátil (85 min.): DVD, Ntsc, son., color. Port.

Músicas citadas:

Faixa de Long Play JOÃO BOSCO. O bêbado e o equilibrista. João Bosco e Aldir Blanc [Compositores]. In:_. Linha de Passe. Rio de Janeiro: RCA, p 1979. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 6 (3 min 16 s).

Cristiane Freitas Gutfreind

Doutora em Sociologie pela Universite de Paris V (René Descartes).

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PPGCom/PUCRS).

E-mail: cristianefreitas@puers.br

Nathalia Silveira Rech

Graduanda em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

E-mail: nathalia@imprensaliivre.net