

Kracauer e os fantasmas da história: reflexões sobre o cinema brasileiro

*Cristiane Freitas Gutfreind*¹

RESUMO

Este texto tem o objetivo de compreender, a partir das ideias de Kracauer, como as relações entre a teoria fílmica e a abordagem histórica, no cinema, possibilitam a consciência daquilo que as particularizam na conjuntura contemporânea. Para isso, utilizaremos como ilustração filmes recentes com vocação histórica que abordam a ditadura militar brasileira, o que possibilita uma reflexão sobre a representação estética e os discursos críticos oriundos dessa temática e que determinam uma função salvadora do cinema.

Palavras-chave: Kracauer; cinema; comunicação histórica.

RESUMEN

El objetivo de este texto es comprender, a partir de las ideas de Kracauer, cómo las relaciones entre teoría fílmica y abordaje histórico en el cine, posibilitan la conciencia de aquello que las particulariza en la coyuntura contemporánea. Para ello, utilizaremos como ilustración películas recientes con vocación histórica que son relacionadas con la dictadura militar brasileña, lo que posibilita una reflexión sobre la representación estética y los discursos críticos oriundos de esa temática y que determinan una función salvadora del cine.

Palabras-clave: Kracauer; cine; comunicación histórica.

¹ Professora e membro da comissão coordenadora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PPGCOM/PUC-RS). Doutora em Sociologia da Cultura pela Universidade René Descartes (Paris V – Sorbonne).

ABSTRACT

The purpose of this paper is to understand, from Kracauer's point of view, how the relationship between film theory and historical approach enables awareness of what makes them particular in the contemporary cinema. For that purpose, historical movies that focus on the Brazilian military dictatorship will be analyzed. This strategy favors our reflection on aesthetic representations and critical discourses that determine their roles as savior of the cinema.

Keywords: Kracauer; cinema; historical communication.

Introdução

Os rumos e desdobramentos da história são uma das questões mais recorrentes nos últimos tempos, o que pode ser comprovado, por exemplo, pelo reconhecimento de nações na participação de massacres históricos, na rediscussão dos valores de maio de 1968 e na “celebração” dos seus quarenta anos. O cinema expressou o sintoma desse fenômeno na tela. Alguns cineastas revelam suas preocupações com a atual situação política e social de seu país (a atração que exerceram os filmes norte-americanos sobre terrorismo, nos últimos tempos, são um exemplo disso), outros se preocupam em criar arquivos de imagens sobre períodos da história ainda difíceis de serem compreendidos. Podemos citar o projeto do Spielberg sobre a *Shoah*, em que ele catalogou imagens de sobreviventes do holocausto em todo o mundo. Há ainda aqueles que recorrem ao passado como um tipo de experiência que lhes permite compreender o futuro, como constatamos no aumento, nos últimos anos, do número de filmes que têm como tema o período da ditadura militar no Brasil.²

Esse fato, que relaciona cinema com história e história com cinema, foi metodicamente explorado por um dos principais pensadores do cinema, Siegfried Kracauer (1889-1966), o primeiro, sem dúvida alguma, a teorizar as afinidades particulares do processo histórico e do processo cinematográfico em obras como *L'Histoire: Des avants-dernières choses*³ e *Theory of film: the redemption of physical reality*. Seu trabalho foi realizado ao longo de quatro décadas (1920-1960), iniciado, aos 32 anos, quando Kracauer entrou para a redação do jornal *Frankfurter Zeitung*, fundando uma das primeiras seções de crítica de cinema da imprensa alemã, estendendo-se até a publicação da sua última obra em vida, em 1960, *Theory of film*.

O objetivo deste texto é compreender, com base nas ideias de Kracauer, como as relações entre a teoria fílmica e a abordagem histórica,

2 Esses dados foram obtidos na pesquisa “A representação fílmica da ditadura militar no Brasil”(PUC-RS/Montpellier III).

3 Livro publicado postumamente, em 1969, deixado praticamente pronto pelo autor. O historiador Paul Oskar Kristeller foi o responsável pela organização dos manuscritos.

no cinema, possibilitam a consciência daquilo que as particulariza na conjuntura contemporânea. Para isso, utilizaremos como ilustração filmes recentes com vocação histórica e que abordam a ditadura militar brasileira.

Essa escolha pode ser justificada pela dificuldade que as sociedades têm de construir a história quando passaram por períodos ditatoriais. Os chilenos ainda hoje tentam compreender o Chile de Pinochet, os franceses têm posições controversas com o regime de Vichy, os alemães possuem muitas dificuldades com o passado hitlerista e nós, brasileiros, com os anos de governo militar. Esses impasses e questionamentos se acentuam, principalmente, a partir do momento que essas sociedades assumem valores contrários aos do Estado autoritário. No caso do Brasil, podemos afirmar, baseando-nos em Daniel Aarão Reis (2005), que a ditadura deixou como herança uma cultura autoritária reatualizada, reforçando as diferenças econômicas, políticas e sociais. Paralelamente, podemos também ressaltar as dificuldades em representar os horrores de períodos autoritários no cinema e nas artes de forma geral.⁴ Daí, o interesse de refletir sobre a representação estética e os discursos críticos oriundos dessa temática.

Um dos aspectos originais da obra de Kracauer está na abordagem da relação entre a escrita da história e a concepção cinematográfica resultando em uma poética de escrita crítica, que contribui com a história dos discursos críticos. Analisar os filmes, portanto, permite-nos identificar fenômenos históricos, definir a permanência de certos traços e estilos culturalmente determinados.

O pensamento de Kracauer

O pensamento de Kracauer é fundamental na teoria do cinema do século XX, principalmente por causa do seu livro monumental, *Theory of film*. Nessa obra, o autor analisa exaustivamente as potencialidades do

⁴ Esse tema foi amplamente discutido, por exemplo, por Jean-François Lyotard, Walter Benjamin, Márcio Seligmann-Silva, além do próprio Kracauer, entre muitos outros.

cinema como meio de reprodução da realidade, constituindo-se em uma sistematização de uma concepção realista do cinema.

Esse livro nos remete aos anos 1920, quando Kracauer exercia, diariamente, a crítica cinematográfica, principalmente no jornal *Frankfurter Zeitung*. O autor debutou nessa atividade com um espírito pedagógico, já que sua primeira crítica, datada de maio de 1922, tinha como título “O filme como educador”, e considerava o filme como bem e mercadoria. Para fugir da rotina do jornalismo diário, Kracauer incrementa sua reflexão, fazendo edições especiais de periódicos, programas de rádio, resenhas de livros de cinema ou julgamentos estéticos sobre filmes russos.

Em 2004, foi publicada uma nova edição alemã das obras de Siegfried Kracauer, consagrada a seus escritos sobre cinema, com um total de 800 textos dedicados à crítica e que tinham sido publicados originalmente na imprensa.⁵ Essa publicação não constitui somente uma história do cinema, mas também uma reflexão sobre ela. Por exemplo, se considerarmos somente os anos 1920, correspondentes à formação de Kracauer, percebemos que esta se deu no contexto da fundação e desenvolvimento de grandes escolas de cinema, como o expressionismo alemão, o formalismo russo, a vanguarda muda francesa e um gênero em particular, a epopeia, oriunda de diversos países com caráter nacionalista. As produções dessas escolas não haviam sido muito comentadas em sua época, mas foram pensadas, de forma elaborada como uma verdadeira teoria do cinema, por Kracauer.

Além disso, as críticas feitas por Kracauer, especialmente sobre os filmes da República de Weimar, eram tolerantes, revelando raramente mau humor em relação às películas analisadas, o que fez o historiador alemão Hendrik Feindt (2004: 81) defini-las como constituídas de uma “retórica da conciliação”, utilizada como estratégia para assegurar encantamento do público com os filmes. É a característica de dirigir um olhar contínuo sobre a produção cinematográfica que pode ser avaliada como a particularidade da teoria de Kracauer: uma fusão entre o que há ou

5 Na França, a partir de 2004, teve início uma reedição e tradução das obras completas de Kracauer. No Brasil, um esforço parecido não foi realizado e as duas obras que fundamentam esse texto ainda não foram traduzidas.

não em comum entre estética e sociologia. Assim, podemos afirmar que sua teoria é construída em duas partes: uma que se apoia na observação daquilo que “falta em termos de conteúdo” a uma sociedade instituída, para a qual convergem as necessidades da indústria do entretenimento e dos trabalhadores, maioria do público na época; e outra que diz respeito à determinação do que é próprio da materialidade do filme, no sentido de que a dimensão artística do cinema expressa uma tendência criativa e realista, porém a primeira deve seguir e não se impor sobre a segunda, ou seja, o conteúdo determina a forma artística do cinema.

Os artigos que compõem o livro são o esboço para a formulação de uma teoria, destacando as afinidades entre filme e compressão rítmica das diferentes formas de visibilidades e também entre filme e impulsão da representação da realidade humana, reforçando, enfim, a crítica contra o filme abstrato.

Não é por acaso que uma reflexão mais aprofundada e contundente sobre a representação da realidade tornou-se premente no pós-guerra. Nesse sentido, Kracauer, ao criar uma teoria sobre o exercício da crítica, tem ideias próximas às desenvolvidas por, seu contemporâneo francês, André Bazin, que também criou sua teoria a partir da mesma prática. Os críticos, de maneira geral, submetem de forma original a imagem cinematográfica à presença da realidade material do mundo, e sua escrita constitui, sobretudo, uma compilação desse fato.

Para Bazin, o cinema é guiado pelo realismo. Influenciado pela fenomenologia e pelo movimento do neorealismo italiano, que vivia seu ápice nessa época, o autor defende a ideia de que a existência não é representada somente na sua aparência ou de forma mecânica, mas também naquilo que ela pretende se tornar. Assim, Bazin apreende o cinema como um prolongamento da realidade, ou seja, não no grau de verossimilhança do filme com a realidade, mas no princípio de fundo em que o cinema se aproxima do mundo como seu prolongamento. A fenomenologia de Bazin se sustenta na ideia de que é pela sua aparência que um fenômeno se autorrevela, desvendando seu significado. Nesse sentido, sua noção de “realismo ontológico” (Bazin 1993: 9) se baseia na ideia de um cinema que representa a realidade mas, ao mesmo tempo,

mostra sua essência. Essa afirmativa muito contribuiu para a compreensão de teorias que se sucederam sobre a explosão de imagens e a adesão do espectador.

Diferente da abordagem de Bazin, a relação cinema e realidade para Kracauer é da ordem do testemunho, no sentido de que o cinema registra os aspectos já vistos para revelar aquilo que não é compreensível de imediato. Essa “revelação”, portanto, evidencia as aparências.

Em suma, essas duas teorias dizem respeito ao realismo cinematográfico, mas percorrem caminhos diferenciados para a sua compreensão, que foram definidos por Federico Casetti (1999: 40) como “realismo existencial” e “realismo funcional”. O primeiro absorve as ideias de Bazin, destacando a capacidade do cinema de participar da vida existente, agindo com e sobre o mundo. O segundo define a concepção de Kracauer, em que o cinema é apreendido como um suporte, onde o mundo é reproduzido e documentado, ou seja, permitindo-se analisar os acontecimentos e contribuindo com uma prática própria ao pesquisador.

As ideias de Kracauer e Bazin sobre o realismo no cinema se alastraram a partir dos anos 1960 dando continuidade aos questionamentos sobre a especificidade fílmica e os inserindo em um contexto de investigação científica em diferentes áreas do conhecimento. Assim, podemos citar alguns autores, como Deleuze (1983 e 1985), para quem o cinema representa o mundo em todos os seus níveis de existência, como ele é, e como é projetado, como aparece e como pode ser pensado; já Baudrillard (1981) encara o cinema como simulacro da realidade, à medida que tem a pretensão de se aproximar do “real absoluto” e de se sustentar em uma obsessão que consiste em questionar sua própria condição de suporte; Paul Virilio (1991), por sua vez, soube relacionar história, cinema e visibilidade de maneira particular, ao descrever como eram utilizadas, de forma estratégica, as técnicas cinematográficas ao longo das duas grandes guerras mundiais.

Essas influências e características do realismo nos remetem novamente a Kracauer e sua obra *Theory of film*, cujo subtítulo, *Redemption of Physical Reality*, descreve o intuito do autor de encarar a realidade como uma contingência que permite intervir no mundo. Tal ideia foi

concebida em função do debate do advento da tecnologia sonora nos filmes, amplamente contestada pela maioria dos intelectuais da época; Kracauer, apesar de aceitá-la, também emitiu sua crítica, certificando a pobreza da imagem que se sustenta exclusivamente na técnica.

Além disso, segundo Kracauer, faz-se necessário um distanciamento do cinema para entender o cerne que movimenta uma escrita obcecada pelo real, ou seja, a história. Então, podemos dizer que, na concepção de Kracauer, distanciar-se do cinema para se consagrar à história possibilita perceber que o discurso sobre mundos passados alimenta aquilo que é eleito como objeto de registro cinematográfico por meio de uma afinidade fundamental: ambos pertencem a realidades do mesmo tipo. A grande questão que perpassa essa concepção é: como sustentar que o cinema é, às vezes, um lugar de redenção do mundo sensível e que essa realidade se parece com aquela de mundos e de homens que se matam? A resposta está na escrita sobre as imagens, e agora faremos uma reflexão sobre ela.

Realismo, cinema e história

Kracauer atribui à fotografia e ao cinema a capacidade dos homens de assistir sua própria ausência. A escrita dessas imagens ressalta a percepção comum e o olhar cotidiano, constituindo, segundo o autor, uma “necromancia” em que um rosto pode ser o espelho do passado, mas sem que vejamos a passagem do tempo, o seu envelhecimento, pois quem reconstrói a realidade é o nosso olhar moldado de pensamento e hábil em esconder aquilo que jamais deve ser contemplado.

Essa relação entre fotografia, cinema, realismo, luto e filiação está presente em muitos escritos da literatura, da filosofia, da sociologia e da psicanálise. Para Kracauer, tal relação se resume em uma experiência de alienação no sentido marxista do termo.

Em *Histoire*, a experiência é descrita pelo autor, com base na ideia de que a humanidade, principalmente em suas classes médias urbanas, ao absorver a realidade pela fotografia e pelo cinema, ficou exposta às regras da aparência e do vazio, desprovidas de interioridade. Porém, em

Theory of film, o subtítulo evoca a redenção da realidade física, logo a exterioridade em que o cinema nos projeta é habitável, suscetível de acolher o espírito.

Essa evolução de ideias pode ser esclarecida pela história. Em *Histoire*, Kracauer faz um estudo sobre a filosofia da história, expressando que essa age sobre o homem por meio do espetáculo da fotografia e do cinema, provocando um efeito de alienação em massa. Essa alienação não diz respeito somente aos homens vivos, mas também aos mortos. Nesse sentido, a história nos faz escutar a voz daqueles que estão mortos, como se esses errantes ficassem nos chamando. Assim, segundo Kracauer, “como as sombras, eles [fantasmas do passado] parecem me pedir para levá-los comigo e devolvê-los à vida” (Kracauer 2006: 139). O enfoque, então, está no objeto, no real, ou seja, naquilo que vemos na tela ou o que o historiador pesquisa. Para Kracauer, as sombras perguntam e, assim, a escrita cinematográfica e a histórica vão se movimentar através dessa comunicação. A participação dos espectadores nesse movimento comunicativo é assegurada pela separação da dor desses mortos errantes da sua própria existência. Paradoxalmente, é o realismo que estimula a afinidade com tais modos de existência fantasmagórica, pois precisamos acreditar na realidade das coisas que o passado nos demanda. Em suma, para Kracauer, o realismo é a verdade para a história, assim como para o cinema e por isso é preciso respeitar sua existência independente das coisas passadas.

Essa tendência realista da história é revisitada por Kracauer no primeiro capítulo de *Theory of film*, e analisada no contexto em que nasceu a fotografia. A realidade histórica, de acordo com o “princípio estético básico da fotografia”, é o registro da realidade física. Daí a ideia normativa de a fotografia ter afinidade com a história: a fotografia é utilizada para mostrar a realidade física, o que é esteticamente justificável, ou seja, pode existir beleza na imagem mais mecânica. Do mesmo modo, pode-se afirmar que o esforço para estabelecer a realidade do passado é definido como histórico. O cinema é submetido ao mesmo princípio da fotografia, o da forma animada. Sua essência se sustenta no registro e na revelação da realidade física da matéria ou da natureza. Assim, os filmes

que pretendem ter alguma valoração estética se submetem ao ato de registrar e de revelar a realidade.

Enfim, para Kracauer a ligação entre realismo e alienação no cinema deve-se à necessidade de criar um lugar em que a realidade seja estranha para nós mesmos e separada de sua própria existência⁶. Portanto, a alienação do sujeito corresponde à do objeto. A alienação ativada garante um ao outro, pois ambos estão voltados em direção ao real (real fantasmagórico). Nesse sentido, tanto a história como o cinema são experiências de exílio. O historiador constrói, com todas as suas forças, uma situação de expatriado no meio de espíritos estrangeiros. Dessa viagem, ele sai transformado, pertencendo a duas épocas. Já o cineasta é submetido ao curso da história que o leva e que origina sombras projetadas a ele impostas.

Podemos dizer, então, que a analogia entre história e cinema está em atingir o equilíbrio entre tendência realista e formalista. Segundo Rancière (2004: 16), essa unidade entre a maneira de fazer (*poiesis*) e a maneira de ser (*aisthesis*) define o tempo histórico da estética da arte. Kracauer deu a esse equilíbrio uma fórmula: a atividade do cineasta e do historiador consiste em não consumir inteiramente o material bruto que ganhará forma; deve-se deixá-lo existir na sua brutalidade, que insiste em ser uma matéria livre. Essa atitude do cineasta e do historiador é imposta pela estrutura da realidade.

A estrutura da realidade

Em *Theory of film*, Kracauer também faz um recenseamento dos elementos que modelam a realidade do ponto de vista da câmera. Nesse sentido, o cinema tem afinidades específicas com determinados traços da realidade que podem ser divididos em:

a) natural: em que não é utilizado nenhum artifício e parece existir independente dos sujeitos;

⁶ Ressalta-se aí o aspecto autobiográfico, nunca negado por Kracauer, presente em sua obra, pois essa ideia de exterioridade se deve ao fato de ele ser um exilado na América, o que o fez se sentir como um indivíduo que não pertencia a lugar nenhum.

- b) contingente: diz respeito a tudo que é inesperado;
- c) infinito: tudo o que é filmado está inscrito em um *continuum* indefinido;
- d) indeterminado pelas atitudes e pelos comportamentos: as coisas são apresentadas à câmera na sua materialidade disponível, que varia infinitamente de sentido conforme a montagem.

Kracauer destaca ainda uma afinidade do cinema pelo “fluxo de vida”, que privilegia as cenas de rua e os interlúdios teatrais, permitindo ao espectador uma adesão à imagem.

Para o autor, a realidade histórica também apresenta traços similares ao cinema, pois ela é virtualmente infinita e indeterminada em relação a seu sentido, traço herdado do seu material, o mundo cotidiano. A história também é formada por uma matéria contingente e descontínua, de onde é extraída sua forma, basicamente heterogênea e obscura. Da mesma maneira que o cinema, a realidade histórica é em parte modelada pelo universo cotidiano e em parte amorfa, apresentando variações de sentido.

Resumindo, o que propõe Kracauer – e também Godard, em *Histoire(s) du cinema* – é desmistificar formas e sujeitos que são convenientes tanto à história como ao cinema, por meio da análise da sua capacidade de escrita e registro. Assim, o cinema se reinventa a partir daquilo que lhe parece estranho: escrever de forma a contrariar a história e registrar de forma a contrariar a matéria. É essa capacidade de contrariar que faz do cinema um meio suscetível de abrir campos para várias frentes diferenciadas. Tal capacidade pode ser observada, por exemplo, na narrativa. O cinema deve aceitar sua capacidade heterogênea em que a realidade é contrariada pelo poder das fábulas, da intriga etc., mesmo recurso utilizado pela história diante de um material escasso para preencher suas lacunas. Podemos exemplificar esse artifício, bastante utilizado no cinema brasileiro contemporâneo, especialmente, nos filmes sobre a ditadura militar, como *Dois córregos* (Carlos Reichenbach, 1999), que conta a história de um militante político clandestino envolvido com três mulheres, ou em *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006), que mostra, de forma singela, o cotidiano de uma criança

separada dos pais, que foram forçados a viver na clandestinidade por causa da militância política.

Esses filmes estabelecem, por um lado, a continuidade dramática da obra para permitir a adesão do espectador; por outro, abrem espaço para imagens que não servem somente à ação, mas também conservam uma relativa independência, afirmando a simples presença da realidade sensível, com rostos e dores absorvidas intensamente.

A existência do invisível

Os filmes históricos ainda são um dos gêneros cinematográficos que sobrevivem e resistem através dos tempos. Como filmar aquilo que não pertence à existência física real, pois diz respeito ao mundo passado, futuro ou impossível? Isso se deve ao traço característico do cinema e da história, que se sustentam na ideia de continuidade e infinidade do filmar e da própria realidade, ou seja, quando a câmera entra em ação, um mundo infinito se abre. É exatamente o que se passa com o filme *Que bom te ver viva* (Lúcia Murat, 1989), que trata da tortura impetrada a mulheres no período da ditadura militar brasileira, mostrando como elas sobreviveram e encararam a sociedade, vinte anos depois. A diretora optou por mesclar personagens fictícios (uma atriz, Irene Ravache, interpreta uma sobrevivente) e reais (várias mulheres que foram realmente torturadas dão seus depoimentos).

Assim, pode-se constatar que o centro de interesse de um filme histórico converge para uma realidade filmada (o rosto em *close* das sobreviventes é filmado com técnicas utilizadas pelo documentário para reforçar a aproximação com a realidade) ou é feito de acordo com a limitação de um campo imposto pela reconstituição de um argumento histórico (a atriz tem devaneios diante de uma câmera que utiliza recursos técnicos teatrais para reforçar os limites da representação de tal argumento).

Da mesma forma que o historiador empresta existência às coisas mortas, o cinema pode possibilitar uma naturalidade ao ficcional e ao invisível. A câmera-realidade é, para Kracauer, um lugar de registro da realidade física e da superfície das coisas, acolhendo aquilo que lhe escapa.

O cineasta e o historiador são materialistas por vocação, porém precisam saber hospedar coisas invisíveis, pois essas possuem o poder de modificar a nossa existência. Por isso, o cinema é feito de várias formas além das convencionais, para Godard, através da escrita, e para Kracauer, através de um caminho a percorrer com as sombras.

O cinema como forma de sobrevivência

Existe uma relação intrínseca entre cinema, história e história do cinema, observada primeiro por Kracauer e depois por Godard (1998: 38): “o cinema, ideia que, agora, eu posso expressar, é a única maneira de fazer contar e de dar conta que eu tenho uma história”. Por isso, o historiador do cinema, como Kracauer e Godard, circula pelo campo das artes, das formas, das práticas que dizem respeito à produção, das técnicas, dos modos de difusão, da recepção dos filmes, assim como dos efeitos políticos e midiáticos.

Em *Histoire(s) du cinéma*, Godard exalta o cinema como arte e técnica privilegiada para escrever a história do século passado. Tal característica fica evidente no episódio 2A, intitulado *Seule le cinéma*, em que a história do cinema é contada, na sua singularidade, por aquele que a conta (críticos) e a faz (cineastas). Para Godard, então, a imagem cinematográfica, como registro do mundo, constitui o lugar de excelência do cinema e da história.

Já Kracauer, em seus livros, propõe uma renovação do cinema em seu valor historiográfico ao questionar a hierarquia entre o que é digno de ser observável e o ordinário, ou seja, o fato de o cinema, pela sua própria natureza, conseguir conciliar fatos históricos e fatos ordinários. O filme *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998) consegue exercer com habilidade essa ideia de Kracauer, ao mostrar como jovens vivenciaram ações de luta armada durante a ditadura militar no Brasil e, ao mesmo tempo, propor uma situação de intriga e traição entre amigos. A história torna-se, assim, uma reflexão sobre o passado e o presente. Observa-se que o abandono da cronologia (o filme intercala cenas contemporâneas e cenas do passado) e a passagem da narrativa causal à gerência de fatos (o desejo

de acertar contas com o passado se transforma em um acerto de contas entre amigos) provocam uma crítica do filme como documento ao apresentar vestígios não intencionais do passado, como a clandestinidade de carrascos ou o exercício de vingança de um torturado.

Essa capacidade de crítica pode ser exemplificada com outro filme com vocação histórica sobre o mesmo tema da ditadura, *Vlado – 30 anos depois* (João Batista Andrade, 2005). O filme, pela sua própria natureza, propõe-se como um documento. *Vlado* é um filme que ainda acredita no poder do documentário tradicional e traz depoimentos de familiares e amigos que conviveram com o jornalista Wladimir Herzog, assassinado nas dependências do DOI-Codi, em São Paulo, intercalando-os com imagens de arquivo de episódios históricos. Mas o tom de filme-homenagem ao antigo amigo, estabelecido desde o início da narrativa e presente nos depoimentos realizados em plano fechado, permite reforçar o envolvimento emocional da narrativa com o espectador e faz esmorecer o efeito de crítica do documento, possibilitando que o tempo não seja apagado pelo esquecimento.

A partir dessa perspectiva, pode-se constatar que o movimento da câmera é, simultaneamente, o movimento do pensamento; o grau de realidade é substituído pelo imaginário, território entre exterioridade e interioridade, entre o mundo e a consciência, ou o lugar da história no filme. Esse território é o mesmo lugar da história, onde dois tempos separados podem se reencontrar e até se fundir.

Algumas reflexões finais

Filmes sobre a ditadura militar no Brasil, como os citados, ou sobre outras catástrofes da humanidade confrontam passado e presente como forma de manter uma vigilância do presente e permitir aos sobreviventes encontrar seu lugar hoje. A sensação de um homem que passou por uma situação de tortura e horror pode ser traduzida nas palavras do escritor sobrevivente de campo de concentração e autor do texto emblemático do filme *Noite e neblina* (Alain Resnais, 1958), Jean Cayrol: “ele nunca está lá onde ele se encontra. A realidade não é simples para ele, ele deve

pensá-la antes de vê-la”. Esse homem, morto-vivo, é mais do que um sobrevivente, condenado a se fazer nômade em um mundo que ele não sabe mais habitar. O imaginário, em *Vlado*, constrói essa sensação de ser estrangeiro no mundo, que só pode aparecer no distanciamento do pensamento.

Nesse sentido, o acontecimento histórico, para ser documentado, não se baseia somente no arquivo, mas se faz presente sob a forma de traços e ressonâncias. Por isso, Cayrol se posiciona contra os documentários de arquivos, propondo que sejam

recolhidas imagens de intenção e de alusão ao acontecimento, contaminadas por uma memória individual, parcial. Um trabalho de imaginação em que o tempo de leitura não seja o tempo de ver uma imagem tão rápida, mas o tempo de visão necessária ao desdobramento dessa imagem (Cayrol apud Neyrat 2007: 76).

Assim, um filme que objetiva o materialismo histórico não pretende mais reconstituir ou fazer reviver um passado revolucionário, mas revelar a sobrevivência, a presença fragmentária e desordenada, porém aquela que age. É esse o tipo de imagem autorizada pelo cinema sobre o passado, que sabe colocar o seu drama em presente desdobrado e, assim, permite-se começar a esquecer. Essa é a função salvadora que Kracauer atribuiu aos filmes na teoria de seus últimos escritos.

Referências bibliográficas

- BAUDRILLARD, J. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.
- BAZIN, A. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 1993.
- BENJAMIN, W. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1989.
- CASETTI, F. *Les théories du cinéma depuis 1945*. Paris: Nathan, 1999.
- DELEUZE, G. *L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983.
- _____. *L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985.
- FEINDT, H. “Face à un déluge de films”, in *Cahiers du Cinéma*, nº 594, Paris, 2004, p. 80-81.

- GODARD, J. L. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gaumont; Gallimard, 1998.
- KRACAUER, S. *L'Histoire: des avants-dernières choses*. Paris: Stock, 2006.
- . *Theory of film: the redemption of physical reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- . *De Caligari a Hitler*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- NEYRAT, C. “Orphée, le nouvel historien”, in *Cahiers du Cinéma*, nº 627, Paris, 2007, p. 75-76.
- RANCIÈRE, J. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.
- REIS, A. D. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- VIRILIO, P. *Guerre et cinéma: logistique de la perception*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991.