

# **Cinema Memorial: Representações Cinematográficas de Memórias Coletivas**

**Francisco Esteves Madureira**

**Dissertação de Mestrado em  
Ciências da Comunicação  
- Cinema e Televisão**

**Maio de 2022**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação - Cinema e Televisão realizada sob a orientação científica do Professor Pedro Florêncio.

# AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Pedro Florêncio pela orientação e pela disponibilidade incansável no acompanhamento deste trabalho, por todas as *passagens* e, principalmente, pela *comunhão* partilhada através do cinema.

A todos os professores que contribuíram para o desenvolvimento da minha relação com o cinema (e não só) ao longo da realização deste mestrado: professor Luís Mendonça, professora Clara Rowland, professor João Mário Grilo e professora Margarida Medeiros.

Ao meu amigo Tomás, pelas notas, comentários e conversas.

Finalmente, e sobretudo, aos meus pais e restante família, por todo o apoio e pelo *tempo*.

## RESUMO

A presente dissertação debruça-se sobre o conceito de *Cinema Memorial* a partir da análise de três diferentes formas - testemunho, arquivo e reconstrução - de veicular memórias coletivas através do cinema. Cada uma destas três *formas memoriais*, correspondente a cada um dos capítulos deste trabalho, pode adequar-se às representações de passados coletivos específicos e de contextos históricos concretos, aqui utilizados como motivos temáticos para as relações estabelecidas entre as obras fílmicas abordadas.

Assim, o primeiro capítulo aborda a transmissão memorial consumada a partir dos testemunhos, tomando como casos de estudo três filmes que, distintamente, incorporam relatos de sobreviventes do Holocausto, enaltecendo essa potencialidade testemunhal do cinema; o segundo capítulo traça uma linha - transversal à História do século XX dos países do leste europeu - concebida a partir da relação vincada entre o trabalho sobre as imagens de arquivo (compreendidas entre 1917 e 1991) e a centralidade do papel das multidões na construção de um sólido imaginário coletivo coerente com o projeto político soviético. No terceiro capítulo é estabelecido um diálogo entre diversos trabalhos de três realizadores asiáticos contemporâneos (Rithy Panh, Wang Bing e Lav Diaz) sob o ângulo da reconstrução de passados como forma de preservação homenageante de memórias através da sua permanência enquanto registro filmado.

Através desta dissertação procuramos, então, compreender as possibilidades do cinema enquanto meio de extração e preservação memorial, assinalar distinções e pontos de contacto entre as três abordagens analisadas e, dessa forma, estruturar um complexo e multiforme agrupamento de *lugares de memória* cinematográficos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema memorial; Lugares de memória; Testemunho; Arquivo; Reconstrução.

# ABSTRACT

This dissertation approaches the concept of *Memorial Cinema* from the analysis of three different forms - testimony, archive, and reconstruction - of conveying collective memories through cinema. Each of these three *memorial forms*, corresponding to each of the chapters of this work, can be suited to representations of specific collective pasts and concrete historical contexts, here used as thematic motifs for the relations established between the films addressed.

Thus, the first chapter deals with memorial transmission consummated from testimonies, taking as case studies three films that, distinctly, embody reports of Holocaust survivors, extolling this testimonial potential of cinema; the second chapter draws a line - transversal to the 20th century History of Eastern European countries - conceived from the strong relationship between the work on archival images (from 1917 to 1991) and the centrality of the role of crowds in the construction of a solid collective imaginary coherent with the soviet political project. In the third chapter, a dialogue is established between several works by three contemporary Asian directors (Rithy Panh, Wang Bing, and Lav Diaz) from the angle of reconstruction of pasts as a way of honorable preservation of memories through their permanence as filmed record.

Through this dissertation we seek, then, to understand the possibilities of cinema as means of extraction and memorial preservation, to mark distinctions and contact points between the three analyzed approaches and, that way, to structure a complex and multiform grouping of cinematographic *sites of memory*.

**KEYWORDS:** Memorial cinema, Sites of memory; Testimony; Archive; Reconstruction.

# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	6
<b>AO ENCONTRO DOS TESTEMUNHOS: RELATOS NOS LIMITES DA TRANSMISSIBILIDADE</b> .....	9
<i>Shoah</i> .....	9
<i>Aujourd'hui Dis-Moi</i> .....	17
<i>Miejsce Urodzenia</i> .....	22
Notas Conjuntas .....	27
<b>TRAÇANDO UM PASSADO EM COMUM: MEMÓRIAS DAS MULTIDÕES DO LESTE</b> .....	29
<i>Três Canções Sobre Lenine</i> .....	29
<i>Funeral de Estado</i> .....	36
<i>Videogramas de uma Revolução</i> .....	42
<i>Do Leste</i> .....	48
Notas Conjuntas .....	54
<b>RECONSTRUÇÕES DISTANTES: OS MEMORIAIS CONTEMPORÂNEOS DE PANH, WANG E DIAZ</b> .....	56
<i>Reconstituir o que falta</i> .....	57
Reencenar tempos perdidos .....	61
Renovar visões do trauma .....	65
Notas Conjuntas .....	68
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	70
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	72
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	77
<b>FRAGMENTOS MEMORIAIS (ANEXO VISUAL)</b> .....	79

# INTRODUÇÃO

Criar não é deformar ou inventar pessoas e coisas. É estabelecer entre pessoas e coisas que existem, e *tais como elas existem*, novas relações.

Robert Bresson

O carácter persistente e duradouro das imagens cinematográficas permite ao cinema desempenhar um papel preponderante na construção e transformação de imaginários coletivos. Ao perdurarem e resistirem à passagem do tempo, as imagens integram a constituição de memórias comuns que, apesar de sólidas e estáveis, estão, simultânea e permanentemente, expostas a mutações provocadas pela distância histórica. Incorporando fragmentos do passado, expostos a um permanente processo de deterioração, certos objetos fílmicos adquirem o poder de resgatar espaços, tempos e visões históricas proscritas para o ‘primeiro plano’ das memórias coletivas em que se movimentam. É o gesto de inscrição perpétua através do registo que oferece ao cinema a possibilidade de albergar passados abandonados pelo incessante movimento da História: as imagens como último reduto de passados comuns sujeitos ao desvanecimento.

Esse potencial do cinema enquanto *espaço memorial* é atualmente confrontado com um contexto de abundância e banalização memorialística crescente nas sociedades contemporâneas ocidentais. Trata-se, conforme defende Andreas Huyssen, de “uma febre mnemónica causada pelo cibervírus da amnésia que por vezes ameaça consumir a própria memória” (2014: 25). Para Pierre Nora, a proliferação dos *lugares de memória* é o sintoma definitivo de uma mudança profunda na relação das sociedades ocidentais com os próprios passados. Segundo o historiador francês, “Fala-se tanto de memória porque ela não existe mais.” (1993: 7). A produção cinematográfica contemporânea não escapa a esta tendência, colocando o cinema no centro de pertinentes e relevantes debates sobre a relação de cada sociedade com o seu passado coletivo.

Tendo este contexto em consideração procuramos, com a realização deste trabalho, estabelecer uma análise (estendida para além desse enquadramento a que aludimos no parágrafo anterior) de três possíveis abordagens - testemunhos, arquivo e reconstrução - que, não cedendo à vertigem do acesso *imediato e simplificado* às imagens do passado, localizem o cinema enquanto *força de resistência* no processo de *transmissão e memorialização de passados coletivos*. Assim, estabelecemos a divisão deste estudo em três capítulos, cada um dos quais organizado em função da interseção entre cada uma dessas formas memoriais em análise e um contexto histórico específico, delimitado espacial e/ou temporalmente. Baseando cada um dos capítulos nessa adequação entre uma forma e a representação de memórias coletivas concretas, procuramos estabelecer três ‘linhas histórico-cinematográficas’ distintas, inter e intra conectadas, a partir da escolha de filmes (enquadrados como exemplos de *memoriais*) paradigmáticos na sua relação com os temas a abordar e cuja associação possa culminar numa *ressignificação* de conceitos e em novas camadas de leitura. A estrutura interna de cada capítulo (concebida como um hipotético exercício de programação cinematográfica) visa, dessa forma, a construção de ligações entre obras, sempre sob o ângulo do *Cinema Memorial*, e procura responder às especificidades inerentes a cada uma das suas ramificações aqui trabalhadas.

Desta forma, o primeiro capítulo é constituído por três filmes - *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, *Aujourd’hui Dis-Moi* (1980), de Chantal Akerman, e *Birthplace* (1992), de Pawel Lozinski - formal e metodologicamente distantes entre si mas unidos pela incorporação de relatos testemunhais de sobreviventes do Holocausto. Esta forma de representação traduz uma complexa relação da cultura judaica com as imagens sagradas que acentua a centralidade dos relatos e da presença física dos sobreviventes (e dos testemunhos sobreviventes) como meio de veicular experiências subjetivas situadas *nos limites do transmissível*, complexificando a transposição para o presente de passados persistentes e inextinguíveis.

No segundo capítulo, dedicado aos memoriais construídos a partir de imagens de arquivo, estabelecemos uma linha que se inicia em 1934 com *Três Canções Sobre Lenine*, de Dziga Vertov, e termina em 1993 com *Do Leste*, de Chantal Akerman, passando por *Funeral de Estado* (2019), de Sergei Loznitsa, e *Videogramas de uma Revolução* (1992), de Harun Farocki e Andrei Ujica. Todos estes filmes, cujas imagens atravessam temporal e espacialmente o século XX dos povos do leste europeu, têm em comum a relevância primordial atribuída às multidões. Trata-se de uma figura coletiva cuja proeminência nestas representações é profundamente coerente com a origem do projeto político soviético e cujas

imagens, sempre sujeitas a *remontagens* e *ressignificações* subjacentes a transformações no poder, espelham as continuidades e descontinuidades na História *do Leste* durante um século.

Finalmente, no terceiro capítulo, exploramos possibilidades de memorialização assentes em reconstruções imagéticas de passados a partir de memórias pessoais ou coletivas. Convocando conceitos já abordados nas duas ‘linhas’ anteriores, relacionamos diversos trabalhos de três cineastas asiáticos contemporâneos - *A Imagem que Falta* e *S21*, de Rithy Panh; *A Fossa*, de Wang Bing; *Do Que Vem Antes*, de Lav Diaz - como exemplos de possibilidades marcadamente contemporâneas, e distantes dos cânones ocidentais, para um trabalho memorial de registo dos passados coletivos traumáticos inerentes ao século XX dos povos cambodjano, chinês e filipino. As obras mencionadas formam uma linha comum por registarem esses confrontos de um povo com os traumas do seu passado, trabalharem a partir de *ausências* explícitas e transmitirem formas distintas e específicas de experienciar *temporalidades*.

As múltiplas relações possíveis de estabelecer entre todos os memoriais supramencionados refletem as possibilidades de o cinema se definir como elo de ligação entre acontecimentos históricos (aparentemente) desligados. Assim, o objetivo último desta dissertação, passa por esboçar um possível *arquipélago memorial do cinema* composto por objetos distantes e heterogêneos, mas com encadeamentos coesos e pertinentes.

# AO ENCONTRO DOS TESTEMUNHOS: RELATOS NOS LIMITES DA TRANSMISSIBILIDADE

*Shoah* (1985)

O monumento é aquilo que fala sem palavras, aquilo que nos instrui sem a intenção de nos instruir, aquilo que traz consigo a memória pelo simples facto de se ter preocupado apenas com o seu presente.

Jacques Rancière

A relação do mundo ocidental com as imagens sofreu uma indelével transfiguração após o Holocausto: assumindo a impactante ideia, defendida por Jean-Luc Godard, de que o cinema “falhou no seu dever” (*apud* Didi-Huberman, 2008: 140) ao não ter estado presente nos campos de extermínio, as implicações do *corte* gerado a partir de tal impossibilidade transcendem o gesto cinematográfico, inscrevendo-se na própria escrita da História. Quatro décadas depois do desmantelamento dos campos, dá-se um dos mais importantes marcos nas representações desta catástrofe no cinema, uma mudança de paradigma nas formas de veicular memórias através da oralidade e “um momento essencial [...] tanto para a integração do genocídio dos judeus na consciência histórica do mundo ocidental, como para a integração do testemunho entre as fontes do conhecimento histórico.” (Traverso, 2020: 110). Trata-se de *Shoah*, filme realizado pelo francês Claude Lanzmann, cuja duração aproximada de nove horas e meia se constrói somente a partir dos relatos *vivos* de quem esteve diretamente implicado<sup>1</sup> em todo o processo do genocídio. A fundamental incorporação no filme dos sobreviventes dos campos de extermínio (em maioria, entre estes relatos) fortaleceu - e

---

<sup>1</sup> Lanzmann segue a distinção tripartida proposta por Raul Hilberg - um dos mais importantes autores sobre a *Shoah* e único historiador entre os entrevistados integrantes do filme - que estabelece uma divisão entre vítimas, perpetradores e espectadores. (tradução livre do inglês: *Victims, Perpetrators, Bystanders*).

simultaneamente subverteu - a premissa de Lanzmann no seu assumido trabalho a partir de uma *ausência*<sup>2</sup>, de um passado do qual só restam vestígios que ecoam no presente do filme. Nas palavras do realizador:

“[W]hat was most important was missing: the gas chambers, death in the gas chambers, from which no one had returned to report. The day I realized that this was what was missing, I knew that the subject of the film would be death itself, death rather than survival.” (Lanzmann, 2012: 1064)

De facto, esta ideia revela uma consciência do próprio processo de extermínio e da forma como as suas singularidades interferem com as (im)possibilidades da sua representação posterior. A ausência explicada por Lanzmann é relacionável com o que Jacques Rancière define como “uma dupla supressão: a supressão dos judeus e a supressão das marcas da sua supressão” (2011: 168). *Shoah* é um filme feito, simultânea e paradoxalmente, *contra e sobre* essa supressão: ao procurar desmontar retroativamente essa característica conferente de um estatuto singular ao Holocausto, Lanzmann alcança o *vazio* e, com isso, demonstra a existência de uma intransmissibilidade (ou a inviabilidade de uma transmissão total), através do testemunho<sup>3</sup>. Conforme aponta Rancière: “A impossível adequação do lugar à palavra e ao próprio corpo da testemunha toca o âmago dessa supressão por representar” (*Ibid.*: 170).

Assim, a estruturante e basilar relação de *Shoah* com os lugares do extermínio que filma é estabelecida, desde a sua origem, como forma de figuração do irrepresentável. O vazio físico dos espaços (praticamente elevados ao estatuto de personagens, sobretudo nos planos iniciais) reveste-se de uma importância tão central quanto os próprios testemunhos, com os quais se estabelece uma relação de ordem superior à da mera ilustração. Isto liga-se, inevitavelmente, ao poder sugestivo e a uma indexicalidade inerente a cada lugar marcado pelo extermínio<sup>4</sup>. Além disto, o filme remete para a discrepância entre um presente *que resta* e as imagens que, coletiva e inconscientemente, estão associadas aos campos: essa correspondência entre passado e presente apenas é desvendada a partir do reconhecimento dos sobreviventes (“eu estive aqui”). Através da relação memorial com estes locais estabelece-se um elo fundamental para o movimento de *trasladação intertemporal* iniciado por esta obra: de um passado assente em reminiscências para um presente assente numa tentativa de

---

<sup>2</sup> “There is nothing left, it is nothingness, and a film had to be made from this nothingness.” (Lanzmann *apud* Didi-Huberman, 2008: 92).

<sup>3</sup> Ideia próxima da formulação cunhada por Joan-Carles Mèlich: “*Dar testemunho da ausência do testemunho*” (2001: 18) (tradução livre do castelhano).

<sup>4</sup> Contextualizando, importa referir que muitos dos espaços filmados por Lanzmann são os próprios lugares onde o extermínio ocorreu: desses, destacam-se pela importância para o filme os campos de Chelmno, Treblinka, Auschwitz e Sobibor, bem como as localidades e povoações próximas.

*libertação* desse mesmo passado.

Analogamente à *práxis* de Lanzmann, a dimensão duracional do filme é uma questão eminentemente ética. Além de ter sido um empreendimento levado a cabo durante mais de uma década, - uma investigação exaustiva que trespassa para o filme também pela sua longa e invulgar duração - *Shoah* adquire um ritmo muito característico através da junção cada um dos fragmentos dispersos que o compõe: a ausência de uma unidade espaciotemporal distribui o ‘peso’ das nove horas e meia, suavizando-as sem no entanto as aligeirar. A experiência de visionamento do filme equivale a uma viagem entre espaços (várias cidades na Polónia, Berlim, Nova Iorque, Basileia, ilhas gregas, etc.) e tempos muito específicos e aparentemente desagregados, cujo único ponto comum são os vestígios memoriais que transportam. Trata-se da instrumentalização do cinema enquanto ferramenta para o *mapeamento* da memória de um acontecimento, sendo a duração absolutamente imprescindível nesse propósito. Enquadrando o trabalho de Lanzmann na noção de *monumento*, conforme estipulada por Rancière na epígrafe deste texto, é pertinente apontar uma ideia próxima defendida por Marc Augé: “O monumento [...] quer-se a expressão tangível da permanência ou, pelo menos, da duração” (2005: 52). No caso de *Shoah* trata-se de uma *duração histórica*: o filme não só (per) dura persistentemente como reclama uma inscrição persistente<sup>5</sup> na História.

Assim, é perceptível que este singular método adotado por Lanzmann não surge enquanto proposta estritamente cinematográfica mas, antes, enquanto representante de sólidos pressupostos éticos e imateriais, para o autor absolutamente inegociáveis, em relação às imagens da *Shoah*: a distinção das testemunhas e dos seus relatos surge como consequência direta de uma rejeição *total* das imagens<sup>6</sup>, alicerçada na premissa de que só a palavra de quem presenciou é eticamente aceitável enquanto forma de transmissão digna e justa do acontecimento<sup>7</sup>. A atenção do realizador aos detalhes e à minúcia nos relatos adequa-se, de novo, a uma das mais importantes propostas metodológicas feitas por Raul Hilberg durante a sua entrevista no filme: “Nunca comecei por perguntar as grandes questões porque sempre

---

<sup>5</sup> Segundo Tomás Maia, “[a] persistência é o modo pelo qual a ausência fica no tempo” (2020: 29).

<sup>6</sup> A título exemplificativo, veja-se uma das mais contundentes e paradigmáticas afirmações de Lanzmann: “E se eu tivesse encontrado um filme - um filme secreto porque era estritamente proibido - rodado por um SS mostrando como três mil judeus, homens, mulheres e crianças, morreram juntos, asfixiados numa câmara de gás do crematório II de Auschwitz, [...] não só não o teria mostrado como o teria destruído. Não sou capaz de dizer porquê. É assim mesmo.” (*apud* Traverso, 2020: 111). A intransigência na tese defendida pelo autor esteve no epicentro de complexos debates e polémicas, já amplamente dissecados neste campo de estudos, sobre a *imagem* e a *testemunha*, de entre os quais destacamos *Imagens Apesar de Tudo*, publicado originalmente em 2004, do já mencionado filósofo francês Georges Didi-Huberman.

<sup>7</sup> Importa referir que o valor dado por Lanzmann a esta forma de transmissão advém, também, de uma herança tradicional judaica em que a oralidade é impreterível. Neste caso é também utilizada enquanto forma de *monumentalizar* o acontecimento.

tive medo de chegar a respostas pequenas”<sup>8</sup>.

A obra de Lanzmann *faz História*, também, por adotar um processo de feitura necessariamente historiográfico. Além disto, a ausência de uma causalidade lógica<sup>9</sup> entre as condições que permitiram a ascensão da Alemanha nazi e a consumação do genocídio através de uma *industrialização da morte*<sup>10</sup> - segundo Hilberg, foi esse o verdadeiro “*turning point*” marcado pelo Holocausto na História - gera um abismo e uma impossibilidade de explicação, princípios imperativos para este monumental trabalho. Trata-se, assim, de um memorial que não tem necessariamente em vista uma explicação mas, antes, uma preservação homenageante. Ainda assim, nenhuma destas questões coloca em causa uma absoluta necessidade de comunicar, o âmago de *Shoah*: um tratado sobre comunicabilidade construído nos limites do comunicável.

O já referido carácter global do filme (e do extermínio) revela-se também através da existência de discursos em inglês, francês, alemão, italiano, polaco, grego e iídiche, entre outros idiomas e dialectos. É neste contexto que reside uma das principais idiossincrasias desta obra, relacionável, precisamente, com a centralidade do papel das intérpretes em muitos dos diálogos: teria sido uma opção válida ‘cortar’ os depoimentos de todos os entrevistados e traduzi-los posteriormente; no entanto, estes momentos de interpretação e tradução acrescentam novas camadas de leitura (além de representarem uma auto-consciência do filme) e nunca constituem redundância pela importância da compreensão das várias nuances de cada discurso. Importa, também, realçar o significado simbólico destas sequências relativamente à necessidade de intermediação para o acesso aos testemunhos, a materialização de um obstáculo imposto a essa compreensão da História a partir da oralidade: conforme aponta a historiadora Arlette Farge, “A palavra, em vez de ilustrar o discurso da história com um exemplo, vem colocar-lhe um problema, exigindo dela um outro relato dos factos e dos acontecimentos capaz de integrar o descontínuo, desfigurando-o.” (1999: 81).

Tal como nunca é possível aceder integralmente às imagens que formam qualquer memória, existe sempre algum componente nos discursos passível de se perder na tradução. Se as intérpretes são a intermediação de Lanzmann, este é, por sua vez, a intermediação do

---

<sup>8</sup> Tradução livre do inglês.

<sup>9</sup> Próxima de um dos mais impactantes relatos de Primo Levi, escritor italiano sobrevivente de Auschwitz, testemunha de uma famosa frase proferida por um oficial alemão e que funciona como representação de todo processo de genocídio: “*Aqui Não Há Porquê*” (no original alemão, “*Hier Ist Kein Warum*”).

<sup>10</sup> A complexidade do mecanismo industrial envolvido no genocídio, cujo funcionamento Lanzmann procura desconstruir neste trabalho, é também amplamente explorado pelo cineasta alemão Harun Farocki no seu *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (1988). Neste caso, Farocki recorre abundantemente a arquivos fotográficos de Auschwitz, bem como a imagens aéreas do campo de extermínio.

espectador, elemento último dessa cadeia de comunicação aqui fundada. Desta forma, outro dos grandes feitos de *Shoah* passa pela permanente mutação entre duas dimensões inseparáveis e permanentemente tensionadas: o comunicável e o incommunicável, reconfigurados através dos discursos e da memória. Os momentos de acentuada agitação interpretativa e de vozes sobrepostas funcionam como contraponto ideal aos longos e marcantes silêncios que invadem o filme e remetem para esse vazio único do intransmissível. *Shoah* constrói-se de forma a que os tais momentos de comunicação efervescente só possam existir e significar plenamente numa relação contínua e tensa com o silêncio que, mais de quarenta anos depois, continuou a povoar os lugares vazios da catástrofe. Este complexo diálogo é também abordado por Jean-Luc Nancy. Diz o autor francês no seu ensaio sobre a representabilidade do Holocausto: “Não quero ouvir falar da *Shoah*, mas também não quero escutar o silêncio envolvendo-a. Quando não se fala disso, ressoa, angustiante, o silêncio. É preciso, então, escutar, é preciso escutar tudo o que se diz, tudo, indefinidamente.”<sup>11</sup> (2006: 75).

Nesse sentido, uma das mais impactantes e memoráveis sequências do filme ocorre sensivelmente a metade da sua duração. Nela, Lanzmann *conduz* um dos sobreviventes entrevistados - Simon Srebrnik - até uma Igreja<sup>12</sup> onde milhares de judeus foram encarcerados antes de serem transportados para o campo de extermínio, em Chelmno, localidade onde Srebrnik esteve preso durante a Guerra. Lanzmann coloca a testemunha no centro do plano entre camponeses polacos que relatam as memórias da Guerra. Rapidamente se percebe a hábil opção de Lanzmann: num plano geral, enquadrando a Igreja em fundo, o cineasta expõe Srebrnik ao discurso antissemita de cada vez mais populares que se juntam ao aglomerado. As perguntas são feitas em francês, traduzidas pela intérprete, e o palco é ‘oferecido’ aos interlocutores polacos, que, em vários momentos, ligam o extermínio à riqueza do povo judeu ou à morte de Cristo, aparentemente, sem qualquer pudor da assunção de posições marcadamente antissemitas perante um sobrevivente do Holocausto.

Em alguns desses momentos, Srebrnik é filmado em *close-up*, com o foco de interesse a mover-se do discurso em si para a sua reação ao mesmo: uma dominação da *presença* sobre a palavra; uma sobrevivência sobreposta à permanência de discursos alegoricamente próximos de um passado (supostamente) distante. Além disto, trata-se de uma sequência com

---

<sup>11</sup> Tradução livre do castelhano.

<sup>12</sup> A centralidade com que o filme incorpora a Igreja de Chelmno, com planos no seu exterior e no seu interior, oferece uma clara leitura sobre contextos religiosos relacionados com o extermínio e, sobretudo, com a situação vivida pelos judeus (no passado e no presente do filme) numa Polónia dominada pelo catolicismo.

um simbolismo profundo, ao enquadrar uma Igreja católica com redobrado peso histórico como pano de fundo para a expressão de um discurso antissemita (interrompido, inclusivamente, para a passagem de uma procissão), mas ‘deixando’ um judeu sobrevivente no centro do plano. Esta sequência é um exemplo paradigmático do trabalho *sui generis* do filme em relação aos já mencionados “*Bystanders*” (Hilberg, 1992). No fundo, é a personificação de outra das mais abrangentes ideias que Lanzmann procura veicular através do seu filme: a existência de uma certa conivência da população polaca perante a catástrofe - um povo que *testemunhou* um genocídio no seu solo e, na tese do realizador, pouco fez para o impedir.

Se esta sequência é um exemplo maior do constante ressurgimento do passado (que insere o extermínio no presente do filme) enquanto importante marca alcançada por Lanzmann, facilmente se atinge uma dimensão mais abrangente e que ultrapassa a condição somente histórica/memorial de *Shoah*. Assim, e embora não seja esse o principal motivo do filme, não deixa de ser traçado um retrato da Polónia durante a década de 1980 (sob domínio soviético) através da relação do seu povo com um passado demasiado poderoso para ser suplantado. A ambiguidade da distância temporal em relação ao acontecimento (não é demasiado reforçar que o filme foi lançado apenas quatro décadas depois da libertação dos campos) é, desta forma, reforçada. Tal como a memória individual não pode ser concebida como algo pertencente ao domínio estrito do passado (mas, antes, como propriedade em constante processo de contaminação e recontextualização), também a memória coletiva do Holocausto se inseriu forçosamente num contexto histórico mais amplo que oferece às testemunhas a possibilidade de permanentes reconfigurações, sendo, também por isso, tão digno de registo. O tempo do filme é o tempo da memória: um tempo em permanente atualização.

\*

A conjugação de vozes formada por Lanzmann, inserida na já mencionada visão global do acontecimento, provoca uma resignificação permanente de cada testemunho quando colocado em confronto com outros, integrando-se isto na ideia de *memória coletiva* sobre a qual o filme se constrói. Maurice Halbwachs, um dos mais importantes nomes nos estudos na génese deste conceito, ainda nas primeiras décadas do século XX, aborda precisamente a dependência entre os indivíduos e uma alteridade na reconstrução de um passado através do relato memorial. Defende o sociólogo francês:

“Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros [...]” (1990: 68)

Se os testemunhos se estabelecem a partir dessas “noções comuns”, o filme opera também fundando um terreno partilhado que permite a criação de relações entre os diversos (e dispersos) fragmentos: a dimensão global do extermínio é procurada, mas sempre subordinada aos já mencionados pressupostos segundo os quais Lanzmann rege o seu trabalho. Nenhum dever moral se sobrepõe a uma missão de registo que nunca deixa de assumir a visão subjetiva e parcial do seu autor sobre o acontecimento, consumada ao longo dos sucessivos encontros. Como assinala Tzvetan Todorov:

O trabalho do historiador, como qualquer trabalho sobre o passado, não consiste unicamente em estabelecer factos, mas também em escolher alguns entre eles como mais destacados e significativos que outros, relacionando-os depois entre si [...] [num] trabalho de seleção e de combinação [...]”<sup>13</sup> (2008: 85)

Essas “seleções” e “combinações” compõem um exercício de *montagem Histórica*: a partir desses critérios e escolhas do autor, certos testemunhos integram o filme (e, logo, também a História), passando a estar expostos a um *todo* que os molda e ressignifica. O final do filme é um exemplo paradigmático da subjetividade destas escolhas, bem como do seu impacto numa visão de conjunto da obra: ao escolher o Levante do Gueto de Varsóvia como último acontecimento histórico a ser relatado, Lanzmann, além de vincar essa visão (enviesada) da Polónia e da memória coletiva do seu povo, deixa a pairar sobre o filme uma imagem final da resistência judaica e a ideia de que o povo judeu não foi passivo perante o extermínio<sup>14</sup>. Esta é a tese empregue pelo autor como forma de fechar o seu monumento, deixando-a plantada na memória do espectador e provando, assim, a centralidade dessa montagem como guia dos discursos centrados no passado.

De facto, *Shoah* não ‘fecha’ o acontecimento ou sequer procura conceber uma tentativa (vã) de o cicatrizar. Importa, pelo contrário, abrir essa ferida e expô-la ao combate

---

<sup>13</sup> Tradução livre do castelhano.

<sup>14</sup> Esta é mais uma visão que Lanzmann partilha com Hilberg, numa oposição clara à tese defendida por Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém - Um relato sobre a banalidade do mal*, publicado originalmente em 1963. Diz Hilberg, na sua autobiografia, *The Politics of Memory*: “The second divergence between her [Arendt] conceptions and mine concerned the role of the Jewish leaders in what she plainly labeled the destruction of their own people.” (1996: 150).

contra um tempo que se fez presente a partir da ideia do seu fechamento. Como refere Jean-Luc Nancy: “A coisa resiste ao tempo, mas não como um passado presentificado na memória: como o presente que desaparece.”<sup>15</sup> (2006 : 77). Esse desaparecimento do presente (a *Shoah* como acontecimento ‘*sem pós*’) não implica necessariamente um esquecimento do passado, mas, antes, sujeita a memória a *abusos* (Todorov). Tal como refere Enzo Traverso, “O risco não é o de esquecer a *Shoah*, mas o de fazer um mau uso da sua memória, de embalsamá-la, de a fechar nos museus e de neutralizar o potencial crítico, ou, pior, de a submeter a um *uso apologético* da atual ordem mundial.” (2020: 128). Complementando esta ideia, um dos principais feitos alcançados por Lanzmann terá sido a construção deste monumento a partir de um trabalho exaustivo sobre o acontecimento que, simultaneamente, consegue evitar a sua banalização.

Em 1895, o comboio que chegou à gare de *La Ciotat* espelhava, através da genialidade composicional dos irmãos Lumière, o movimento de chegada do cinema ao mundo: 50 anos mais tarde, dá-se o tal *corte* abissal provocado pela ausência do cinema dos campos de extermínio; 90 anos mais tarde, o comboio do último plano de *Shoah* (que abre com um barco sobre o rio Ner, em Chelmno), filmado analogamente, parte rumo ao incerto, transportando o cinema para limites territoriais ainda não explorados. Não é inocente a forma como o plano termina, ao fim de cerca de um minuto, com um corte para negro antes de todas as carruagens saírem de *campo*: as mesmas carruagens sobre os mesmos carris que transportaram milhões para a morte, ainda em funcionamento nesse *passado-presente*, permanecem, tal como o extermínio, dentro da imagem (e em movimento) até ao final. Mais que uma sugestão de *fim do cinema*, amplamente explorada por Jean-Luc Godard, o comboio de *Shoah* deixa a pairar uma inquietante pergunta: *para onde pode o cinema ir depois disto?*

---

<sup>15</sup> Tradução livre do castelhano.

### *Aujourd'hui Dis-Moi* (1980)

Este tempo que *não é exactamente o passado* tem um nome: *memória*. É ela que decanta a exactidão do passado. É ela que humaniza e configura o tempo, que lhe entrelaça as fibras e lhe garante as transmissões, votando-o a uma impureza essencial.

Georges Didi-Huberman

Enquanto Lanzmann já trabalhava em *Shoah*, ainda a cerca de cinco anos do lançamento do filme, a cineasta belga Chantal Akerman respondia a uma singela encomenda da estação de televisão francesa *TF1*. Partindo de um tema geral comum - “*as avós*” - o projeto passava por realizar um tele-filme para integrar uma série televisiva justamente intitulada *Grand-mères*. Desta proposta, surge *Dis-Moi*, filme com apenas 45 minutos, em que Akerman escolhe entrevistar três idosas sobreviventes do Holocausto. Ao contrário da obra de Lanzmann, o extermínio não é aqui o motivo principal do filme, mas antes uma espécie de *pano de fundo*, uma presença latente, fatal e inescapável. A magnitude do acontecimento e a sua marca na vida das testemunhas nunca se sobrepõem à importância dada pelo cinema de Akerman ao quotidiano e à mundanidade repetida das ações que o constituem. *Dis-Moi* conta, assim, com uma ‘declaração de intenções’ tão clara e definida quanto a de *Shoah*, embora se dirija num sentido oposto: Lanzmann recorre às testemunhas como meio de revelação do carácter brutal dos campos de extermínio, através de uma sobriedade monumental e quase sacralizante; Akerman interessa-se pelo íntimo de cada uma das pessoas entrevistadas, colocando presente e passado em planos equivalentes mas nunca procurando precipitar conclusões gerais sobre o acontecimento. Mais que de testemunhos, este é um filme de testemunhas.

Se em *Dis-Moi* o Holocausto se manifesta mais sugestiva que tangivelmente, não deixa de existir no filme uma responsabilidade de homenagem a quem sobreviveu: não se trata de um monumento construído com a dimensão coletiva da tragédia enquanto fundamentação primordial, mas antes através de sucessivos mergulhos no íntimo de cada testemunha. O diferimento da memória em relação à História contribui para uma desmonumentalização do acontecimento divergente da construção monumental de *Shoah*. Conforme estipulado por Pierre Nora, “O historiador é aquele que impede a história de ser

somente história” (1993: 21). Ao escolher apurar uma relação com sobreviventes dos campos de extermínio sem ter nessa sobrevivência o principal assunto do filme, Akerman parte da História para atingir um fim exterior a ela, cumprindo, assim, rigorosamente, o pressuposto do historiador francês: o propósito histórico subsiste enquanto marca evidente mas não necessariamente dominante. Importa, sobretudo, a relação entre o acontecimento e as profundas implicações que o seu brutal impacto provocou em três (entre milhões de) vidas. Assim, *Dis-Moi* é também um trabalho historiográfico de *desmonumentalização*, concebido por uma *historiadora do particular*, de forma coerente com a sua obra até ao início da década de 80.<sup>16</sup>

Para compreender esta relação expressa no filme entre o íntimo e o coletivo, importa ter presente a história de Akerman e o seu passado familiar: a cineasta belga cresceu numa família de origem judaica e a sua mãe, Natalia, foi ela própria uma sobrevivente de Auschwitz. Tendo isto em conta, entende-se um enquadramento de *Dis-Moi* numa busca permanente da cineasta pelas suas origens, tanto num plano pessoal e familiar como em relação a uma identidade comum ao povo judeu - já muito explorada foi a relação entre essas duas dimensões no cinema de Akerman e a expressão de questões inerentes ao judaísmo nos seus filmes.<sup>17</sup> As constantes deambulações inerentes a essa tal busca, assim como a ideia de *despertença* aos diferentes espaços, evocam o conceito de *Estrangeiro*, conforme determinado pelo sociólogo alemão Georg Simmel, num ensaio com o mesmo título. Diz Simmel: “[...] produz-se uma tensão particular entre a proximidade e a distância, quando a consciência de só ser comum o absolutamente geral faz com que se acentue especialmente o não-comum.” (1983: 187). De facto, essa “tensão particular entre a proximidade e a distância” alberga o método fulcral do cinema de Akerman: trata-se de uma relação necessariamente *exterior* com o mundo, a que se contrapõe, numa dialética imutável, um desejo de interioridade, por vezes até exorbitante.

Essa condição de *Estrangeiro* é também relacionável com o já mencionado trabalho de historiador. Este elo é estabelecido por um dos mais importantes discípulos de Simmel,

---

<sup>16</sup> Num traço partilhado com obras como *Je, Tu, Il, Elle* (1974) ou *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), importa relevar a predominância dos espaços domésticos no filme e a forma como, mais que lugares comuns do passado, importam à realizadora lugares íntimos do presente - a casa de cada uma das sobreviventes entrevistadas assume-se como espaço restrito e particular que se abre, mais do que ao cinema, à própria presença de Akerman.

<sup>17</sup> A título exemplificativo, remetemos para o livro *Nothing Happens - Chantal Akerman's hyperrealist everyday*, de Ivone Margulies (1996, *Duke University Press*) e para o ensaio *Memory Once Removed: Indirect Memory and Transitive Autobiography in Chantal Akerman's D'Est*, de Alisa Lebow (2003, *Camera Obscura*, Volume 18, *Duke University Press*).

Siegfried Kracauer, que define o historiador como figura necessariamente relativa a um espaço “extra-territorial” (1995: 83). Enzo Traverso explora esta possível ligação entre as noções de Simmel e Kracauer:

“o historiador encontra-se clivado entre o passado que explora e o presente em que vive. É assim obrigado a adquirir um estatuto “extraterritorial”, em equilíbrio entre o passado e o presente. [...] A sua arte consiste em reduzir ao máximo as desvantagens que a distância provoca e tirar o maior proveito das vantagens epistemológicas que dela provêm.” (2020: 62).

*Dis-Moi* representa um expoente máximo nesse vínculo entre os dois conceitos e será, porventura, o filme em que Akerman mais reflete a sua condição de “*Historiadora-Estrangeira*”, explorando as já referidas tensões entre passado e presente, distância e proximidade, íntimo e comum.

Neste contexto, a presença de Akerman no filme merece ser assinalada: a relação íntima estabelecida com cada uma das entrevistadas advirá, em parte, de uma pertença, material e física, mas simultaneamente quase metafórica, da cineasta ao mundo filmado. Tanto quando se enquadra no mesmo plano da sua interlocutora como quando, no contracampo, planos do seu rosto entrecortam os monólogos, estas constantes aparições ultrapassam uma opção estética ou de montagem: trata-se de um filme construído, também, de forma inseparável desta presença corpórea. O corpo *posto em cena* da cineasta (é extrema a importância deste tema ao longo da sua filmografia) é veículo de uma vasta compilação de memórias de um passado familiar pronto a ser reconstituído e reconfigurado a partir do confronto com as experiências relatadas pelas testemunhas. Akerman é um *corpo-arquivo* (re)formado a partir destes *encontros* resultantes da busca pela inscrição pessoal numa consciência coletiva. Assim, é a sutil presença física da cineasta que propulsiona um implícito e silencioso (mas emocionante) diálogo, estendido sobre o filme, que transcende os longos monólogos das testemunhas.

Em sentido contrário, o filme é, em vários momentos, assolado por uma igualmente relevante fantasmagoria, gerada no seio de uma *não-presença*. É a partir da *voice over* da mãe de Akerman, ouvida mas nunca vista<sup>18</sup>, falando sobre a sua própria mãe (a avó de Chantal), que se dá uma sobreposição quase espectral (um espectro que conduz a filha por entre as suas deambulações e encontros) indispensável para o vínculo explicitamente estabelecido entre o mundo filmado, concreto enquanto resistente à catástrofe, e o mundo infilmável, construído

---

<sup>18</sup> Tal como nas cartas de *News From Home* (1976).

sobre um conjunto de memórias dispersas (pessoais ou coletivas) de um passado *pessoal* irremediavelmente extinto. No fundo, *Dis-Moi* estabelece um elo unificador entre sobreviventes (Natalia, mãe de Chantal, e as três entrevistadas) e vítimas (Sidonie Ehrenberg, mãe de Natalia, assassinada durante o genocídio).

A ligação inquebrável entre vítimas e sobreviventes é facilmente relacionável com o pensamento de Giorgio Agamben nos seus escritos sobre o Holocausto e as suas características únicas enquanto acontecimento. Para o filósofo italiano, o papel das testemunhas nunca pode ser enquadrado exteriormente ao facto de cada sobrevivente testemunhar, também, em representação de uma vítima. A partir daqui, conclui Agamben, surge uma impossibilidade, uma “aporia”: “o testemunho continha como sua parte essencial uma lacuna [...] os sobreviventes davam testemunho de algo que não podia ser testemunhado.” (2008: 21). Inevitavelmente, quem testemunhou o acontecimento na sua forma total não sobreviveu para o transmitir, da mesma forma que quem sobreviveu não testemunhou tudo o que as vítimas testemunharam. No entanto, aceitar esta visão não significa negar a existência de um terreno comum, uma *condição memorial* partilhada por todos quantos foram afetados pela singularidade do genocídio. Diz Adam Roberts<sup>19</sup>, sobre o filme:

“But genocide [...] is about the disruption of what it is that a mother gives her child, which is the living truth, the words, the stories and a manual for life that embodies morals, precepts and principles. Everything that defines a culture. What we have here is a redefinition of the meaning of genocide seen in terms of what lies behind a person, what is inherent in lost lives lived and what has been lived through by the survivors.”<sup>20</sup>

É precisamente nesse espaço “inerente” às vítimas e aos sobreviventes que o filme se move, tentando compreendê-lo mais que ultrapassá-lo.

A dimensão marcadamente alegórica transportada pelas testemunhas para *Dis-Moi* dá-se sempre em consonância com a construção de intimidades desvendadas pelo filme. A tal fantasmagoria passa também pela consciência de uma apropriação nas relações familiares: Akerman, em diversas ocasiões, aceita uma ‘adoção’ que a coloca verdadeiramente no lugar de uma neta (“*Vous besoin de manger*”: repete, em tom maternal, a entrevistada do terceiro e último encontro). Este tratamento acrescenta uma nova camada a essa inescapável

---

<sup>19</sup> Crítico e escritor britânico, programador de uma retrospectiva da obra completa de Chantal Akerman que resultou no livro *Chantal Akerman Retrospective Handbook* (2019, *A Nos Amours*) do qual foi co-autor.

<sup>20</sup> Excerto retirado do texto “*Dis-Moi - A Break-through work by Chantal Akerman*”, publicado no jornal *online Huffington Post*, dia 4 de março de 2014.

representação das vítimas por parte das testemunhas: além dos relatos orais da experiência traumática, o papel dos sobreviventes é aqui estendido, num movimento que procura suprimir o vazio deixado por quem não sobreviveu e que, disruptivamente, é quebrado no final do filme. Depois de o último encontro explorar a passagem do tempo (é por aqui mais notória a tal relação estilística com outras obras de Akerman), através de uma duração que, apesar dos 45 minutos do filme, é pesada e *sentida* - num gesto de montagem oposto ao de *Shoah*, *Dis-Moi* expressa-se através de um efeito de *condensação* - a realizadora despede-se, levanta-se e abandona o plano, a casa, a intimidade e o filme. No rosto da última testemunha, tal como em todos os espectros fora de campo, o vazio permanece triunfante.

Para Tzvetan Todorov, “Não há razão para erigir um culto à memória pela memória; sacralizar a memória é outra forma de torná-la estéril. Uma vez restaurado o passado, a pergunta deve ser: *para que pode servir e com que fim?*”<sup>21</sup> (2008: 56). Se o filme assinala a infiltração no presente de um passado inexorável - por exemplo nos planos iniciais do movimento nas ruas de Paris em que, como escreve António Rodrigues, “entre as inúmeras histórias contidas numa metrópole está a destes sobreviventes, que podemos cotejar na rua ou no metro, sem suspeitar o que viveram.” (2019: 58) - não deixa, simultaneamente, de evitar uma centralidade instaurada das memórias da catástrofe, que sobrepõe o interesse pela sobrevivência ao interesse pela vida dos sobreviventes.

Em conformidade, *Dis-Moi* é também marcado por um gesto, tão simples quanto complexo: a escuta<sup>22</sup>. De facto, mais do que conduzir o discurso ou fomentar diálogos, escutar é a principal ação de Akerman no filme, notando-se inclusivamente uma certa relutância em falar e nunca uma fuga dos longos momentos de silêncio. O lugar discreto em que a cineasta se coloca permite relevar o papel de quem é memorializado na própria construção do memorial: a figura da autora é quase a de um *passador*, cuja simples presença física é suficiente para fazer nascer o filme. Além de um “acesso ao inacessível” (Didi-Huberman, 2008: 131), importa sobretudo a Akerman a perpetuação de memórias com uma *raíz familiar* e que, independentemente da sua natureza ou estatuto, uma vez filmadas e transformadas em cinema, se tornam sobreviventes aos sobreviventes e testemunhas das testemunhas.

---

<sup>21</sup> Tradução livre do castelhano.

<sup>22</sup> Pensando na escuta enquanto gesto fundador de uma certa concepção de cinema, merece referência a obra de Eduardo Coutinho. O cineasta brasileiro assenta o seu trabalho numa lógica de encontro *com o outro*, oferecendo, através do cinema, um espaço para as memórias daqueles que, mediaticamente, pouco têm voz. Como refere João Moreira Salles sobre esta característica central da obra de Coutinho: “Nada mais frágil do que palavras ditas por quem não costuma ser escutado” (2004: 6). Trata-se, nesse sentido, e tal como este filme, de um cinema *da escuta*.

### *Miejsce Urodzenia*<sup>23</sup> (1992)

Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado deve comportar-se como um homem que escava.

Walter Benjamin

Se as distâncias, tanto temporal como física, têm um potencial transformador na relação entre os sujeitos e a sua memória de um determinado lugar, casos há em que ambas as dimensões se correspondem, intensificando-se mutuamente e suprimindo um passado (quase) ao ponto do soterramento assinalado por Benjamin. É o caso da história transmitida por *Birthplace*, realizado pelo cineasta polaco Pawel Lozinski e lançado em 1992: o filme segue Henryk Grynberg - judeu polaco radicado nos Estados Unidos depois da II Guerra Mundial - numa viagem de regresso à pequena aldeia na Polónia onde nasceu, com o objetivo de desvendar uma tragédia familiar oculta (o pai e o irmão de Grynberg foram assassinados por camponeses polacos durante a ocupação nazi) quase meio século mais tarde. Para o protagonista, tal como para milhões de judeus exilados, estes *locais do passado* passaram a existir apenas enquanto memórias, distantes de uma vida reconstruída a milhares de quilómetros nas décadas que se seguiram à catástrofe.

É notória no filme uma verticalidade temporal fundamental para essa edificação de um presente a partir da acumulação de sedimentos do passado que progressivamente vão sendo enterrados, mas nunca apagados - um dos pontos centrais da abordagem de Lozinski. Nesse sentido, a abertura do filme é uma *mise-en-abyme* do seu movimento: o avião que, vindo dos Estados Unidos (assume-se), baixa de altitude e aterriza em solo polaco espelha a trajetória descendente de Grynberg na sua viagem do presente para o passado. É uma viagem entre tempos materializada numa viagem entre espaços. Tal como *Shoah*, também *Birthplace* remete para um presente em equilíbrio frágil *sobre* indícios de um passado demasiado poderoso para se extinguir ao ser sepultado. Essa inextinguibilidade deve-se à memória e, tal como na obra de Chantal Akerman, duplica-se entre o pessoal e o coletivo: a reconstrução da vida de Grynberg, a partir do enterro de um passado traumático, personifica a reconstrução

---

<sup>23</sup> Optamos, doravante, pela utilização da tradução inglesa: *Birthplace*.

das sociedades ocidentais no pós-II Guerra<sup>24</sup>, a partir de políticas oscilantes numa tensão entre memória e esquecimento.

A posição marcada por Lozinski nesta obra é, no entanto, mais complexa na sua ambiguidade que a de *Shoah. Birthplace* mostra uma realidade que, convenientemente perante os seus pressupostos, Lanzmann não aprofunda no seu filme: Lozinski não se nega a mostrar a já abordada tolerância das populações polacas perante a ocupação (um dos habitantes da aldeia com quem Grynberg dialoga chega mesmo a afirmar que “alguns polacos eram piores que os nazis”), mas dá a conhecer, simultaneamente, casos de ajuda e cooperação entre estas populações e judeus em fuga, apesar do clima intimidatório vivido no país durante a invasão. Nesse sentido, o filme pode ser entendido, de certa forma, como um ‘direito de resposta’ por parte da Polónia<sup>25</sup>, que, nunca excluindo as atrocidades cometidas sobre o seu povo durante a guerra, é construído *negativamente*: o dispositivo utilizado é semelhante em ambos os casos, na sua valorização da oralidade testemunhal e dos lugares do presente marcados pelo passado, mas cada filme veicula uma perspectiva histórica radicalmente distinta.

Diz Pierre Nora: “a memória pendura-se em lugares como a História em acontecimentos” (1993: 25); neste caso, o regresso a lugares solapados do passado, associados a um acontecimento pessoal traumático, reaviva memórias e, através dos espaços, explicita essa transposição memorial para o presente. Nesse sentido, *Birthplace* é um filme que, partindo da escassez de vestígios, constrói uma operação de reconhecimento assente no papel das testemunhas e na sua relação com o protagonista regressado. Se, sobre *Shoah*, Jacques Rancière fala num “confronto entre a palavra proferida, aqui e agora, sobre aquilo que foi, e a realidade materialmente presente e ausente nesse lugar” (2011: 169) esse confronto é aqui replicado, com uma diferença em relação ao filme de Lanzmann: as palavras proferidas irão ser decisivas para alterar a perceção histórica partilhada sobre a origem de um acontecimento, ou seja, este gesto de ‘reabertura’ do passado interfere diretamente com a “realidade” material no presente do lugar, tal como com a vida das testemunhas que o filme acolhe.

Embora apoiando-se num fragmento (individual e familiar), *Birthplace* não deixa de problematizar a noção de memória coletiva de forma tão intensa quanto as obras

---

<sup>24</sup> A própria partida de Grynberg rumo aos E.U.A. simboliza essa diáspora numa Polónia onde às cicatrizes do nazismo se seguiu o domínio soviético durante a década de 50.

<sup>25</sup> Importa assinalar a mudança estrutural histórica que o país viveu entre o início da década de 1980 e 1992: o desmantelamento do bloco de Leste trouxe o fim da República Popular da Polónia e terá contribuído para um regresso generalizado a um passado histórico por resgatar.

anteriormente analisadas. Mesmo sendo a viagem de Grynberg o núcleo do filme, nunca deixa de estar em causa o impacto desta busca na população e a forma como é criada uma espécie de *regresso partilhado* a um passado próximo do esquecimento. Esta ideia expressa-se num certo ‘encobrimento coletivo’ da identidade do assassino de Abram, pai de Henryk, pela população. O filme deixa a pairar a sugestão de que as testemunhas se lembram, embora sejam poucas as que contam ou evocam o passado, precisamente por receio dos efeitos desse gesto de partilha no presente: em alguns momentos estas duas dimensões (“*não saber*” e “*não contar*”) chegam mesmo a ser baralhadas pelos interlocutores. Este é um exemplo paradigmático de esquecimento provocado num esforço de “apaziguamento da memória” (Ricoeur, 2007: 423): uma tentativa de amnésia coletiva que constitui uma sólida camada sedimentada sobre esse passado para o extinguir e, paralelamente, o ultrapassar. O movimento contrário, seguido por Grynberg (o verdadeiro *Cineasta-Historiador* do filme), confronta esse *esquecimento programado* com um sentido último de homenagem que, através do cinema, é (re)inscrito na História.

Daqui surge outra das principais marcas distintivas desta obra (em relação aos filmes de Lanzmann e Akerman, por exemplo): a relevância das contaminações discursivas, uma dimensão impura inerente a essa transmissão subjetiva de reminiscências filtradas pelo esquecimento, excede, em diversos momentos do filme, o próprio conteúdo relatado. É no desfasamento entre o *pensado* e o *dito* que desponta uma das mais prementes questões levantadas pelo reconhecimento restrito dos testemunhos: a sujeição a manipulações<sup>26</sup> do passado, engendradas de forma consciente. Neste caso, o filme assume estas lacunas e nunca sacraliza nenhum relato: a presença de Grynberg deixa antever uma permanente desconfiança perante o que é relatado, numa forma de situar o próprio regressado num plano distante dos testemunhos.

*Birthplace* não se centra em testemunhar a ausência, mas, antes, numa busca por indícios dessa ausência. Merece destaque, neste sentido, a abundância de grandes planos ao longo do filme: esta opção sugere que, em vários momentos, até mais do que o próprio relato, importam os rostos filmados enquanto transmissores dessa tal reação coletiva a uma agitação individual do passado. Assim, é comprovada a magnitude de uma comunicação à margem dos discursos, um desvendamento baseado no *encontro* dos habitantes da aldeia com a ambiguidade de uma figura externa mas com profundas raízes na comunidade, - alguns

---

<sup>26</sup> Ricoeur define uma “memória manipulada” (2007: 93) enquanto sub-categoria dentro dos variados *Abusos de Memória*.

testemunhos assinalam as feições e o apelido de Grynberg como vestígios, marcas inconfundíveis e resistentes à passagem do tempo - um estrangeiro no seu próprio *local de nascimento*.

O regresso filmado ao “fim do mundo” (como a *voice over* de Grynberg descreve a obscuridade dos lugares da sua infância enquanto a câmara os percorre no presente) consubstancia-se na ideia de Marc Augé relativamente à existência de “um fosso que se escava entre o presente da paisagem e o passado a que alude. A alusão ao passado complexifica o presente.” (2005: 60). Além de se adequar metaforicamente ao *desenterramento* culminar do filme, este “fosso” de que fala Augé representa a já abordada distância quebrada por Grynberg, estabelecendo também uma relação clara com os *lugares de memória* definidos por Nora como “antes de tudo, restos” (1993: 12). *Birthplace* é, na sua essência, um trabalho sobre esses *restos* que abrange todas as dimensões do conceito: trata-se de uma busca pelos restos físicos (mortais) que parte dos destroços memoriais, indispensáveis a esse reconhecimento. Como refere Arlette Farge, importa partir da “escassez [da palavra] e da sua existência para trabalhar sobre os limites e dar lugar aos *restos*.” (1999: 88).

A estrutura do filme, reproduzindo em alguns momentos uma deambulação sem destino inicialmente fechado, sugere um encadeamento entre os testemunhos em que, na simulação de uma organicidade, cada um conduz Grynberg ao seguinte. Articulado coletivamente os relatos e incumbindo a palavra dessa missão, o filme cumpre a formulação de Farge, recorrendo à oralidade como *fio condutor* na exploração de uma dimensão *externa* e transcendente: os relatos só importam enquanto possibilidades de escavamento imaterial (e memorial) essenciais para o escavamento efetivo que ocorre no final do filme (depois de localizado, o cadáver do pai de Grynberg é desenterrado), permitindo o acesso ao *soterrado*. É neste clímax que se consuma *corporalmente* a máxima de Benjamin utilizada como epígrafe a este texto. Além disso, neste final, o escavamento revela-se enquanto operação necessariamente coletiva, com a presença de vários populares, tanto participantes quanto observadores: trata-se de uma necessidade partilhada de reencontro com o passado.

Existe, então, um sentido de *dever*<sup>27</sup>, estímulo para o regresso ao passado levado a cabo pelo filme e que, além de remeter a catástrofe para o presente, constitui uma força contra o esquecimento, permitindo a edificação do memorial no lugar de uma tragédia tão inescapável quanto distante. É, aqui, adequada a leitura de Maurice Blanchot em *A Escritura do Desastre*. Diz o autor francês:

---

<sup>27</sup> Segundo Pierre Nora “o dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo.” (1993: 17).

“Nada é suficiente para o desastre; o que significa que, tal como a destruição na sua pureza de ruína não lhe convém, também a ideia de totalidade não pode marcar os seus limites: todas as coisas afetadas ou destruídas, deuses e homens devolvidos à ausência, o nada em vez do tudo, é demasiado e demasiado pouco.”<sup>28</sup> (1990:10)

Operando *Birthplace* nos destroços da catástrofe, é pertinente esta referência a uma dimensão simultaneamente totalizante e impossível de se totalizar, cujos limites, também representados na viagem de Grynberg, alcançam uma permanência do vazio. No entanto, uma possível resposta ao fatalismo de Blanchot, poderá emergir do vislumbre do nascimento de um futuro, erguido a partir dos restos enterrados do passado, recuperados e vinculados materialmente a um objeto memorial (neste caso, o filme) que os preserva e lhes restitui dignidade. Analisado desta forma, o final de *Birthplace*, apesar de localizar o encontro consciente de um homem com a morte e com o seu (ante)passado, simboliza um triunfo: a construção de algo num lugar onde o vazio dominava. Como aponta Todorov, numa frase verdadeiramente elucidativa desse *nascimento* final: “A vida sucumbiu perante a morte, mas a memória sai vitoriosa no seu combate contra o nada.”<sup>29</sup> (2008: 27).

---

<sup>28</sup> Tradução livre do castelhano.

<sup>29</sup> *Ibid.*

## Notas Conjuntas

Os três filmes constituintes do presente capítulo correspondem a uma expressão de cinema que, através da oralidade dos relatos testemunhais, veicula memórias e convoca passados para o domínio do comunicável. Sempre assentes na subjetividade das experiências narradas, estes memoriais, fundados numa lógica de *dizer apesar de tudo*, oferecem às testemunhas um espaço de partilha, sobrepondo o valor da transmissão a qualquer um dos vários entraves colocados à memória pela História. O gesto de *dar voz* reconfigura, em simultâneo, tanto o eixo *passado-presente* como o *individual-coletivo*: é a partir do relato de cada testemunho que nasce a possibilidade de acesso a um passado, impuro e incompleto, sempre em diálogo com o presente do filme e que, partindo do individual, concebe um novo sentido coletivo sobre o acontecimento que retrata. Estas reconfigurações podem ocorrer a partir de uma montagem orquestrada de relatos fragmentados (*Shoah*); de um mergulho no íntimo de cada testemunha (*Dis-Moi*); ou de uma viagem centrada na individualidade de uma só história com o poder de reavivar todo um passado coletivo (*Birthplace*).

De facto, são as próprias especificidades do monumental acontecimento partilhado por todos estes filmes que fazem recair nas testemunhas um papel significativo enquanto forças paradoxais, simultaneamente supressoras e comprovantes de uma ausência irrepresentável<sup>30</sup>: além da importância conferida aos relatos pelo próprio estatuto de sobrevivente, trata-se de um presente fortalecido (mas também questionado) por essa mesma *ausência* sobre a qual os filmes se constroem. Assim, cada uma destas três obras representa diferentes possibilidades abertas pela central incorporação dos discursos narrados - potenciais respostas à questão basililar “*Como podem os testemunhos veicular o passado no presente?*” - e, de igual modo, demonstra as impossibilidades inerentes às formas de acesso a um passado permanentemente em fuga.

Segundo Arlette Farge:

“palavra e oralidade estão naturalmente contidas no discurso histórico, o discurso encarregado de estabelecer uma temporalidade feita de acontecimentos, de continuidades e de rupturas desde que toma a seu cargo os actos e ditos humanos [...] O relato engole

---

<sup>30</sup> Relembremos a complexa relação do judaísmo (questão partilhada pelos três filmes) com a representação imagética do sagrado, que acaba por ter reflexo neste cinema: a aproximação a uma “iconoclastia” (Didi-Huberman, 2008), reforça a necessidade de uma transmissão independente das imagens do acontecimento - de onde se destaca a oralidade dos relatos.

forçosamente as palavras dos homens para dar forma a uma aventura humana que se desenrola ao longo do tempo.” (1999: 73)

Apropriando-se dessa oralidade, o cinema intensifica o seu poder enquanto ferramenta proeminente nesse estabelecimento de “temporalidades” adequadas a um enaltecimento específico de cada acontecimento. Esta é a materialização do tal espaço comum entre o historiador e o cineasta (aqui ocupado por Lanzmann, Akerman e Grynberg), que permite a descoberta de interseções entre *fazer História* e *fazer cinema*: embora, neste caso, se tratem de gestos *voltados para o passado*<sup>31</sup>, ambos dizem respeito a um presente com o qual estabelecem uma profunda simbiose.

Entre lugares físicos e mentais, presenças e ausências corporais, palavras e silêncios, os diferentes *encontros* possibilitados (e provocados) pelo cinema partilham uma gênese comum: a necessidade urgente de despoletar e registrar memórias antes do seu desaparecimento. Tendo sempre em conta que, conforme expõe Andreas Huyssen, “[a]ssegurar o passado pode ser uma tarefa tão perigosa quanto a de tentar assegurar o futuro [...]” (2014: 62), a edificação destes memoriais, assentes na oralidade do relato, contribui para o cumprimento justo dessa “tarefa” ao fugir de uma ilusão de fechamento pelas feridas abertas do passado, deixando-as expostas e em choque com o presente. Implicando, desta forma, diferentes temporalidades, o cinema inscreve testemunhos na História inequivocamente: uma sobrevivência improvavelmente descoberta no vazio do (pós-) acontecimento e, logo, difundida em *matéria viva*.

---

<sup>31</sup> Simbolicamente próximos, desta forma, da imagem de *Anjo da História* estipulada por Walter Benjamin a partir do quadro *Angelus Novus* de Paul Klee.

# TRAÇANDO UM PASSADO EM COMUM: MEMÓRIAS DAS MULTIDÕES *DO LESTE*

## *Três Canções Sobre Lenine* (1934)

O mito, expulso do real pela violência da história, encontra refúgio no cinema.

Jean Baudrillard

Se o Holocausto representou um dos mais abissais acontecimentos do mundo ocidental na História contemporânea, é impossível pensar uma historiografia do século XX sem mencionar a Revolução de Outubro de 1917 e as brutais repercussões que dela advieram - sociais, políticas, mas também culturais. A década de 20 foi, na União Soviética (doravante U.R.S.S.), particularmente prolífica a nível de criação artística, com a Revolução a abrir espaço para o surgimento de vanguardas marcantes, não só para esta época mas também para o futuro. Conforme refere Mariano Prunes:

“The radical, effervescent, theoretical and practical activity in areas such as photography, cinema, literature and literary theory, painting, advertisement, design, theater or poetry (not to mention politics and economics), irreversibly affected both the art and the history of this century.” (2003: 252).

Também o cinema, então com pouco mais de 20 anos de existência, se transformou a partir deste acontecimento - um verdadeiro ponto de viragem numa arte em transformação: cineastas ‘filhos da Revolução’ como Sergei Eisenstein ou Vsevolod Pudovkin foram, entre outros, verdadeiros revolucionários do (e para o) cinema.

O contexto político da U.R.S.S. é indissociável destes movimentos e, explicitamente, vários filmes da época integraram ou retrataram importantes acontecimentos históricos como forma de glorificar a Revolução, sobretudo a classe proletária. Neste cenário de vínculo entre o cinema soviético e a situação política que o envolve, forma-se e emerge um dos mais proeminentes cineastas do seu tempo (e do tempo à sua frente): Dziga Vertov. É no gesto *especificamente cinematográfico*<sup>32</sup> de observação e registo do quotidiano que reside o cerne da obra e do pensamento *vertoviano*, o *Cine-Olho*, que estabelece a câmara de filmar como instrumento de contemplação e apreensão (e não de provocação<sup>33</sup>) da dialética no mundo. Importa referir, contextualizando, que a prática cinematográfica de Vertov nasce muito próxima de uma vertente jornalística: o registo de imagens e o seu agrupamento em pequenos conjuntos - *Kino-Pravda* - com função informativa e/ou propagandística estabelece uma antecipação ao conceito de arquivo *stricto sensu*: muitas das imagens filmadas para esses *Kino-Pravda* viriam a ser reaproveitadas não só por Vertov como por outros cineastas soviéticos. Desta forma programada, começou a ser estabelecida uma intensa e duradoura ligação entre o cinema soviético e as imagens de arquivo.

Em 1934, já enquanto nome de sucesso no panorama cinematográfico soviético - *O Homem da Câmara de Filmar* estreou em 1929 e *Sinfonia do Donbass* em 1931 -, Vertov lançou outro dos seus mais importantes trabalhos: *Três Canções Sobre Lenine*, concebido como uma homenagem ao líder revolucionário bolchevique no décimo aniversário da sua morte. Durante a fase dos *Kino-Pravda*, Vertov registou imagens de Lenine nos mais variados contextos e, aproveitando essa abundância arquivística<sup>34</sup>, concebeu um filme laudatório à sua grande referência política, em pleno período estalinista. A forma como esta homenagem é montada merece uma análise profunda: é a partir do trabalho sobre as imagens de arquivo que se edifica uma efeméride memorial que, centrando-se em Lenine, nunca se fecha na sua figura - a primeira imagem de arquivo do líder soviético discursando perante o povo aparece

---

<sup>32</sup> A especificidade cinematográfica, de acordo com Vertov, passava justamente pelo facto de permitir *ver* (observar e registar) o quotidiano de uma nova forma, oferecendo assim ao “olho humano” novas possibilidades de entendimento e ação política pela via contemplativa. A esse respeito diz o cineasta, no seu texto *The Birth of the Kino-Eye*: “Kino-Eye as the union of science with newsreel to further the battle for the communist decoding of the world, as an attempt to show the truth on the screen - Film-truth.” (Vertov, 1984: 41).

<sup>33</sup> Como refere João Mário Grilo em *Lições do Cinema*: “Para um [Eisenstein], será a defesa do *cine-punho* (“o filme soviético deverá rachar os crânios”), para outro [Vertov], será a defesa do *cine-olho* (a verdade está na matéria e na sua relação com um olho superior - o olho da câmara, o olhar do cinema - verdadeiramente revolucionário). Para Eisenstein, a dialética está atrás da câmara, para Vertov, à frente dela.” (2007: 104).

<sup>34</sup> Segundo Vertov nos seus escritos, parte significativa do trabalho de pesquisa arquivística desenvolvido para a realização de *Três Canções* foi levado a cabo pela sua companheira, Elizaveta Svilova, também cineasta e montadora, que analisou mais de 600 quilómetros de película dispersos por várias cidades da U.R.S.S. (Vertov, 1984: 120).

somente com 18 minutos de filme já decorridos. A força do coletivo, tão cara ao cinema de Vertov, nunca deixa de ser enaltecida.

Esta dimensão coletiva de *Três Canções* é facilmente identificável na estrutura do filme e é essa própria estrutura que o transforma num memorial: Vertov parte de três canções populares e anónimas (cada canção corresponde a um segmento), que abrangem as mais diversas latitudes da U.R.S.S., não só como forma de prestar tributo a Lenine mas também de produzir um sentido de unidade entre os povos. As canções surgem no filme enquanto ritual coletivo, mas também enquanto símbolo dessa ligação entre diferentes nações, sempre sob a égide do líder revolucionário enquanto figura sagrada. Desse ponto de vista, não é inocente que o primeiro segmento seja dedicado, em grande parte, aos povos da parte asiática da U.R.S.S., focando-se sobretudo em trabalhadoras muçulmanas no Uzbequistão. Existe, quase, uma vontade etnográfica expressa no primeiro segmento de *Três Canções*: trata-se de um registo do ‘lado esquecido’ da Revolução, um olhar *de fora* sobre povos longínquos e distantes a partir dos seus hábitos e costumes, entre os quais as canções se configuram como elemento chave. Nos seus diários, o cineasta explica esta atração pelas canções populares e define-as enquanto “*canções-documento*” (Vertov, 1984: 196).

Iniciando o filme de forma tão inusitada para um espectador ocidental (habituaado à frenética montagem da vida de uma cidade em *O Homem da Câmara de Filmar* ou à ode ao proletariado de *Sinfonia do Donbass*), Vertov envia uma poderosa mensagem sobre o alcance da Revolução: o projeto de Lenine não influenciou apenas o tal proletariado urbano já amplamente representado pelo cinema soviético, mas contribuiu, também, para a emancipação de povos, a milhares de quilómetros desse epicentro revolucionário, com contrastes culturais nítidos em relação ao ocidente soviético. Assim, além de uma simples sacralização da figura de Lenine (construída, principalmente, a partir das abundantes imagens de arquivo), Vertov adiciona uma camada que enriquece o filme e que se prende com a construção de um imaginário coletivo que ultrapassa largamente a distância física entre os povos.

Se, com este primeiro segmento, Vertov demonstra a impossibilidade de se falar numa memória coletiva comum a todos os povos abrangidos pelo projeto político iniciado por Lenine, simultaneamente, é também exaltada a existência de pontos comuns entre sociedades tão distintas quanto distantes. Enaltecendo as diferenças entre as experiências de cada povo, Vertov procura sempre contribuir para a construção de um sentimento comum: daí a importância das imagens mediadas de Lenine filmadas no Uzbequistão - trata-se de uma

figura semi-divina à qual as populações só tiveram acesso através de fotografias, livros ou jornais. Prunes destaca essa construção artificial de uma unidade, remetendo o filme para um trabalho “mitográfico”:

“The main goal of mythography was to instill an artificial sense of unity in all fronts (ethnological, technological and cultural), in order to convey both to the Soviet masses and to foreigners the idea of the Soviet Union as a unified, colossal, mighty industrial power under a strong and unconquerable leadership.” (2003: 271)

A segunda parte de *Três Canções* transporta um contraste brutal em relação à primeira, uma mudança tonal expressa também, e em grande medida, através da banda sonora: depois da música triunfante que encerra o primeiro segmento, Vertov inicia a segunda parte com imagens de uma multidão enlutada acompanhadas por uma passagem da Marcha Fúnebre de Chopin. De seguida, um desconcertante grande plano de Lenine no caixão acentua a emotividade da cena. As cerimónias fúnebres são o eixo do filme, ocupando grande parte do segundo segmento: o trabalho de Vertov sobre estas imagens de arquivo é merecedor de uma reflexão cuidada, pela forma como a homenagem é construída *a partir* das manifestações da multidão. Os planos do povo soviético num movimento acelerado junto ao caixão representam, além do luto enquanto noção e experiência coletiva, a ideia de que sem o reconhecimento das multidões não é possível existir mitologia ou sacralização. Para Vertov, não se pode honrar a memória de Lenine sem honrar, simultaneamente, a memória dos povos soviéticos. Essa “hagiografia” (Hicks) que o filme concebe passa, em grande medida, pelas imagens da reação do povo no momento da morte da figura que importa sacralizar. As multidões são pensadas enquanto juiz dessa sacralização e o funeral representa, também, o ponto de acesso a uma outra dimensão. É a morte enquanto momento de consagração.

Esta sequência funciona, acima de tudo, como uma síntese da proposta de Vertov: a união dos povos soviéticos em torno da figura de Lenine expressa-se na correspondência das imagens das cerimónias fúnebres de Moscovo ao tributo etnográfico às comunidades distantes na primeira parte do filme. Através das homenagens a Lenine, Vertov procura tornar visível alicerces fundacionais que passaram a ser partilhados por todos os povos soviéticos depois de 1917. Annette Michelson explora este elo que liga a importância dos rituais de celebração da morte na cultura soviética a “práticas da ordem tribal”<sup>35</sup> (1990: 34). No fundo, é a expressão máxima da comunhão através do luto que o filme trabalha: a morte de um líder adorado pelos povos e elevado quase ao estatuto de figura divina ‘põe em comum’ todas as formas de luto,

---

<sup>35</sup> Tradução livre do inglês.

num processo transcultural que remete para a ancestralidade civilizacional dos povos soviéticos.<sup>36</sup> A abundância de grandes planos nesta parte do filme transmite, precisamente, a ideia de uma comoção partilhada e generalizada, demonstrativa de uma identidade harmoniosa na relação com a morte. No entanto, nunca os grandes planos importam por si só: são fundamentais, isso sim, enquanto elementos constituintes de uma teia mais abrangente, ritmada e síncrona, constituída através da montagem desses fragmentos. Como assinala João Mário Grilo, a montagem é pensada como “instrumento capaz de trazer para dentro do filme o sentido de colectividade e da Revolução.” (2007: 82).

É ainda nesta sequência central que o arquivo atinge um dos seus pontos de maior relevância: as imponentes filmagens das manifestações populares à morte de Lenine são intercaladas com imagens do próprio, em vida, em alguns momentos discursando perante as imponentes multidões soviéticas (as mesmas que choram a sua morte). Essa alternância entre a imobilidade da morte, expressa nos grandes planos do caixão, e o fervor revolucionário, expresso nos planos gerais de Lenine em vida, propaga outra das ideias centrais que este filme-efeméride pretende transmitir: Lenine morreu, mas o seu legado perpetua-se na U.R.S.S. através da figura coletiva do povo. A tentativa de, homenageando, *manter vivo*, é, no fundo, uma operação análoga à do famoso embalsamamento físico do líder soviético, levado a cabo na U.R.S.S. depois da sua morte: é um outro embalsamamento, gerado pelo cinema e possibilitado pelo recurso ao arquivo. Como refere Vasco Granja na sua obra sobre Vertov, “Lenine morreu mas... continuou vivo no que se refere à constituição da sua figura em imagens cinematográficas. Coube a Vertov montar quase tudo o que constituiu documentos da época colhidos da realidade.” (1981: 25).

Desta forma, Vertov produz uma concomitância entre tempos e espaços diversos: as cerimónias fúnebres em 1924 e o período entre 1917 e 1921 cruzam-se continuamente, tal como os povos das mais variadas latitudes da U.R.S.S.. O filme explora a possibilidade inerente às imagens de arquivo de, numa mesma composição, se transmitir a ideia de avanços e recuos temporais (e históricos) e, dessa forma, ancora a produção de sentido nesses mesmos arquivos através da montagem de diferentes camadas. Jeremy Hicks aborda essa relação simbiótica entre passado e presente:

---

<sup>36</sup> Annette Michelson aborda o importante papel das carpideiras neste processo, como parte da tradição russa nesse “trabalho do luto”: “The chants, lamentations, songs, weepings, wailings, cries and other expressions of grief were so directed. For funeral laments were integral to the Russian burial ceremony. Proficient criers, weepers, wailers, lamenters, and chanters were generally familiar with the rank or order of the company and its ceremony, for they were guided by well-established rules and traditions.” (1990: 34)

“Vertov’s films in fact stands out in its reflection on memory and the past-present relation. The editing together of 1924 and 1934, as well as of the Far East and Moscow, is not an attempt to create an atemporal, mythical realm but an explicit thematisation of the present–past relation. Moreover, the use of folklore in *Three Songs of Lenin* conveys a strong sense of anonymous collective power, rather than individual heroism.” (2007: 96).

De facto, se existe no filme uma exaltação desse “poder colectivo anónimo”, importa realçar também que no terceiro e último segmento são destacados exemplos heróicos individuais que se valorizam sobre o coletivo e, por isso, são ‘tirados’ do anonimato (como os operários que recebem a medalha de Lenine). É, assim, clara a associação entre este ‘desvio’ do filme e o avanço do estalinismo, bem como a afirmação da U.R.S.S. como potência industrial no início da década de 30. A frase expressa num dos intertítulos “*Se Lenine pudesse ver o nosso país agora...*” remete precisamente para a valorização desse avanço económico da U.R.S.S., que passa a colocar praticamente no mesmo plano Lenine e Estaline (como, aliás, está bem expresso na dimensão equivalente das duas figuras no início desta terceira parte do filme). O segmento final de *Três Canções* transmite, então, uma ideia de continuidade no projeto soviético depois da morte de Lenine e funciona como resposta direta aos planos de Estaline junto ao caixão do seu antecessor. Assim, Vertov junta à homenagem póstuma a Lenine a consciência de uma suplantação do seu legado: o filme mantém viva a imagem de Lenine, mas marca simultaneamente a viragem que se seguiu à sua morte, exaltando essa ‘ultrapassagem’ do presente ao passado. Como refere Michelson: “The function of the monumental is not only to commemorate, but definitively to inter and block the return of the dead [...]. *Three Songs of Lenin* [...] is designed both to mark and to terminate a process.” (1990: 38).

Além do “processo de historização que transforma documento em monumento”<sup>37</sup> (Michelson, 1990: 38), *Três Canções* é uma obra pertinente nessa relação Cinema-História também pelas alterações materiais que sofreu com as mudanças políticas ocorridas na U.R.S.S. ao longo do século XX. Segundo relatos da época, a versão original de Vertov não agradou totalmente a Estaline, o que levou à incorporação no filme de vários planos do então líder da U.R.S.S.<sup>38</sup> Anos mais tarde, no período de Khrushchev e subsequente *desestalinização*, a presença de Estaline no filme voltou a ser drasticamente reduzida. Este é um exemplo sintomático da forma como os filmes podem ser manipulados e subjugados ao poder político:

---

<sup>37</sup> Tradução livre do inglês.

<sup>38</sup> Diz Jeremy Hicks: “The cult of Stalin was eclipsing that of Lenin, and Vertov had failed to make Stalin and his achievements sufficiently prominent.” (2007: 91).

se o cinema regista a História e condiciona a sua apreensão coletiva, também os acontecimentos históricos têm poder para alterar o cinema, numa tentativa política de controlar um dos mais importantes veículos de transmissão do passado. Assim se conclui que cada filme não é somente um produto específico do contexto em que é realizado, mas, também, um *produto da História*, sempre à mercê dos contextos mutáveis em que subsiste no tempo, sempre exposto e sujeito a deformações, a uma *reescrita da História* na mesa de montagem.

## *Funeral de Estado (2019)*

Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.

Walter Benjamin

Se o cinema do século XXI tem vindo a desempenhar um papel estrutural na transformação relacional das sociedades ocidentais com as suas Histórias contemporâneas - prova da distância temporal como elemento indispensável na construção de uma perspectiva histórica - um dos nomes incontornáveis desse grande projeto *histórico-cinematográfico* contemporâneo é o cineasta ucraniano Sergei Loznitsa. Apesar da nacionalidade ucraniana, Loznitsa nasceu na Bielorrússia durante o período da U.R.S.S. e é justamente o passado soviético que serve de motivo temático a grande parte da sua filmografia, particularmente a partir do trabalho realizado sobre imagens de arquivo. Depois de *O Cerco de Leninegrado* (2005) traçar um retrato da cidade cercada pelos nazis e de *O Processo* (2018) remontar (para) um julgamento em Moscovo durante o período estalinista, *Funeral de Estado* (2019) é, talvez, o mais relevante trabalho de Loznitsa enquanto representação de um passado coletivo a partir de imagens de arquivo.

O filme constitui-se a partir de imagens captadas no funeral de Estaline, em 1953, por toda a vastíssima área geográfica da U.R.S.S.. Originalmente, muitas dessas imagens tiveram como propósito a criação de um filme propagandístico (com título original *Velikoye proshchaniye*), no entanto, e novamente, a História e o rumo político do país marcaram os destinos de uma criação cinematográfica: se *Três Canções Sobre Lenine* foi sucessivamente refeito, as exhibições deste ‘louvor a Estaline’ foram proibidas na U.R.S.S., durante o já mencionado processo de *desestalinização* levado a cabo por Nikita Khrushchev: as imagens foram ‘libertadas’ apenas no final da década de 80, perto do colapso do projeto soviético. Esta história das imagens é um dado fundamental para a análise e compreensão do filme: ao contrário do que acontece noutros trabalhos de Loznitsa, aqui uma parte significativa das imagens do filme não é somente retirada de arquivos da época; tratam-se de imagens

cinematográficas pensadas e criadas enquanto tal, num trabalho desenvolvido coletivamente por realizadores soviéticos relevantes durante o estalinismo<sup>39</sup>. O cinema em *Funeral de Estado* não se manifestou apenas numa mesa de montagem no século XXI, mas esteve na própria origem das imagens, quase 70 anos antes.

O exercício levado a cabo por Loznitsa passa, então, por *remontar* essas imagens de arquivo mantendo sempre um objetivo em vista - mais que o gesto de dar a conhecer o passado, fazendo com que as imagens de um acontecimento histórico tão relevante e marcante para um povo ‘vejam a luz do dia’, importa ao cineasta *ressignificá-las*. Pierre Nora, à luz da relação dos arquivos com a memória, fala num “deciframento do que somos à luz do que não somos mais” (1993: 20). Esta será, porventura, uma das mais relevantes possibilidades próprias das imagens de arquivo. *Funeral de Estado* absorve-a e trabalha-a ao limite. Ao serem transportadas para o tempo presente, inevitavelmente, as imagens ficam expostas a um novo contexto e a novos significados, atingidos sem a necessidade de recorrer a quaisquer complementos contextuais (não há *voice over* ou intertítulos explicativos enquanto as imagens duram) exceptuando esporádicas legendas que nomeiam e identificam algumas das mais proeminentes figuras de Estado. Através deste processo, concebendo o cinema enquanto “arquivo em movimento”<sup>40</sup>, é ultrapassada a mera curiosidade histórica e entra-se em tempos e espaços nunca antes visitados: é o efeito do cinema enquanto *máquina do tempo* levado ao seu expoente máximo, assente também num assombroso trabalho de restauro.

É também através deste restauro que *Funeral de Estado* se transforma numa construção sinestésica, criando uma tensão permanente entre o calor humano das multidões e o frio seco de um início de março na vastíssima área da U.R.S.S.. Este é um contraste que ecoa em vários outros traços fortes do filme, também dignos de registo: à proximidade aos rostos filmados e à exacerbada força viva da cor vermelha (que provoca uma leitura política óbvia) opõe-se uma operação de montagem distante temporal e emocionalmente, quase cínica, um truque de ilusionismo que atua não só sobre o espectador, mas também, retroativamente, sobre as multidões que dão corpo a este filme. É justo concluir que a operação de restauro das imagens não é, aqui, a mera exploração de uma possibilidade técnica, representando antes a adequação extrema a uma das principais ‘linhas de ação’ do filme: restaurar as imagens

---

<sup>39</sup> Para a recolha de imagens tendo em vista a elaboração deste filme foram convocados alguns dos mais importantes nomes do cinema soviético durante o período de governação de Estaline, entre os quais se destacam: Elizaveta Svilova, companheira de Dziga Vertov; Grigorii Aleksandrov, colaborador de Sergei Eisenstein na realização de vários projetos, entre os quais *Outubro* (1927); e Sergei Gerasimov, cineasta que dá o nome à Escola de Cinema de Moscovo - a mais antiga do mundo.

<sup>40</sup> Expressão cunhada por João Mário Grilo na apresentação do seu filme *Vieirarpad* (2020), 5/9/2021.

significa, também, influenciar a percepção que se cria do passado. Sem o restauro, o ‘mergulho’ do presente no passado seria, indubitavelmente, menos impactante.

A montagem de *Funeral de Estado* reveste-se de uma justeza notável. Loznitsa consegue dotar o filme de uma solenidade e de um ritmo próprios de qualquer funeral e, sobretudo, de um acontecimento público com tamanha importância histórica. Em sentido contrário, se o foco do filme se centra nos milhares de pessoas que ocupam as ruas em todos os pontos geográficos da U.R.S.S. e nos seus comportamentos (nunca na própria figura de Estaline), Loznitsa está a subverter a lógica subjacente à criação das imagens, recorrendo, para tal, apenas às próprias imagens: o trabalho do cineasta neste filme é o de criar as condições para o ‘desprendimento’ do arquivo em relação ao seu sentido político original, aproveitando ao máximo o facto de qualquer imagem se inserir num enquadramento histórico e social que molda as suas possibilidades de leitura. É a escassez de qualquer contexto adicionado ao filme que permite descortinar essa contradição entre o que *dizem* as imagens e o propósito original com que foram criadas. Além disso, essa descontextualização dos arquivos autonomiza o espectador, oferecendo uma maior abertura à interpretação dos mesmos.

O poder de quem trabalha sobre imagens pouco divulgadas e temporalmente distantes é incalculável: existe quase uma substituição na autoria destes arquivos, como se o trabalho ‘arqueológico’ de procura, seleção e montagem ultrapassasse o próprio processo de criação. O tal efeito de *máquina do tempo* - um dos maiores méritos de Loznitsa neste projeto - não deixa, por isso, e paradoxalmente, de estar permanente em causa. Tal acontece, em primeiro lugar, pelo contexto histórico inerente ao acontecimento retratado mas, também, pelo contexto contemporâneo em que o filme é criado e percebido pelos espectadores. O arquivo transporta o espectador tão subtilmente para a Praça Vermelha de Moscovo como para uma pequena vila na Estónia, mas essa viagem nunca deixa de ser pontuada por um ligeiro sobressalto, a iminência de uma transgressão, de vislumbrar o interdito de forma demasiado próxima.

Assim, o filme ‘liberta-se’ do peso do arquivo enquanto mero documento histórico e passa a poder ser atravessado pelas mais variadas camadas de leitura, sempre direccionadas para a contemporaneidade. Se existe um transporte do espectador para o passado, esse passado é, simultaneamente, transportado para o presente, através dessas camadas que Loznitsa trabalha. *Funeral de Estado*, partindo exclusivamente de imagens do passado, é um filme do presente e sobre o seu presente - leitura intensificada por um contexto político global

marcado pela ascensão dos totalitarismos. A ideia de Walter Benjamin em *Teses Sobre o Conceito de História* que serve de epígrafe a este capítulo é, então, integralmente cumprida por Loznitsa: a *recuperação* das imagens do passado só se consuma em toda a sua magnitude através da forma como estas agem sobre o presente e o tornam *visado*.

Na sua crítica ao filme<sup>41</sup>, Luís Miguel Oliveira defende:

“Estamos sempre na irremediável ambiguidade das imagens de uma *mise en scène* de Estado, e o filme, no limite, é sobre isto, sobre a *mise en scène* da dor e do luto levado a cabo por um Estado muito particular: um filme sobre um espectáculo, portanto.” (Oliveira, 2021).

Essa *espectacularização* deve-se, além da brutal magnitude da encenação do funeral, à própria presença da câmara junto das multidões: a atitude das pessoas filmadas é permanentemente condicionada pela simples noção desta presença. Como tal, é impossível não pensar numa *performance*<sup>42</sup> provocada pelo ato de filmar que, mais uma vez, excede o contexto político repressivo (logicamente, sem nunca dele se separar, pelo medo de represálias para aqueles que não cumprissem o seu papel nessa encenação perante a câmara) e se enquadra numa dimensão universal - trata-se de *ver* e *ser visto*, uma encenação inerente a qualquer indivíduo que se sabe filmado num momento de grande vitalidade coletiva. Régis Debray metaforiza a História precisamente como um teatro:

“We are never completely contemporaneous with our present. History advances in disguise; it appears on stage wearing the mask of the preceding scene, and we tend to lose the meaning of the play. Each time the curtain rises, continuity has to be reestablished. The blame, of course, is not history’s, but lies in our vision, encumbered with memory and images learned in the past. We see the past superimposed on the present.” (1967: 19)

A História é encenada tal como uma peça que os espectadores nunca conseguem acompanhar totalmente devido a uma certa discrepância: além da adequação do filme a esta metáfora de Debray, a *sobreposição* do passado no presente revela-se central para a compreensão do papel das imagens de arquivo na contemporaneidade. Esta ideia é facilmente transportável para o cinema: todas as imagens de um filme (e sobretudo as de arquivo) remetem para outras imagens (anteriores) de um passado, subjacentes à memória individual de cada espectador. A abertura de um filme (neste caso, *Funeral de Estado*) às mais diversas e

---

<sup>41</sup> Publicada no *Ípsilon*, dia 30 de julho de 2021.

<sup>42</sup> Numa entrevista publicada na plataforma MUBI, a 21 de maio de 2021, Sergei Loznitsa aborda precisamente esta ideia, transportada pelo filme, de uma gigante *performance*. Diz o cineasta: “I’m fascinated by how performativity interferes with us and changes our mentality. It’s not a secret that all politics is like a theatre, with the world as its stage. There’s this kind of global performance which continuously takes place and carries on into the future.” (Loznitsa, 2021).

contrastantes interpretações é somente isso - o resultado do embate entre as imagens de um passado coletivo e a subjetividade das imagens pré-existentes em cada espectador. A utilização do cinema como ferramenta de compreensão da História, através das imagens de arquivo, está, assim, tão condicionada à partida como a de qualquer outra fonte. Como escreve Robert A. Rosenstone, “No matter how much research we do, no matter how many archives we visit, no matter how objective we try to be, the past will never come to us in a single version of the truth.” (2012: xii).

A montagem de Loznitsa, ao produzir um objeto compacto através de escolhas coerentes, é quase capaz de criar uma intimidade com um povo em sofrimento. *Funeral de Estado* mostra, sobretudo, um momento de criação da memória coletiva através do enfoque dado às multidões que encheram as ruas e praças por toda a U.R.S.S. - esse lado performático dos arquivos só contribui para o engrandecimento do filme enquanto *documento*. Diz Marc Augé: “Sem a ilusão monumental, aos olhos dos vivos, a História não seria mais do que uma abstração.” (2005: 53). De facto, Loznitsa constrói uma obra monumental a partir de um acontecimento monumental e a distância histórica só contribui para acentuar toda essa *monumentalidade*. Por tudo isto, o alcance do filme ultrapassa o de um comum retrato político dos totalitarismos e do comportamento das multidões, entre muitas outras leituras válidas: as imagens do memorial de Loznitsa pensam a própria natureza humana, traçam especificidades das multidões soviéticas<sup>43</sup> e representam uma forte marca na memória coletiva de um povo, através de um só acontecimento.

As reações do povo soviético à morte de Estaline podem ser alvo das mais variadas análises, mas importa referir que nenhuma das representações de dor ou luto deve ser minorizada ao dissociar-se do seu contexto histórico: mais do que a tentativa vã de discernir as naturezas e as causas das emoções capturadas no filme, importa referir que essas mesmas emoções nunca existem desligadas de todo o aparato do momento e representam, inclusivamente, a força da ação coletiva da multidão sobre o comportamento de cada indivíduo. Como refere Gustave Le Bon: “Na multidão, o exagero de um sentimento que rapidamente se propaga por sugestão e contágio é consideravelmente fortalecido pela aprovação geral que suscita” (1980: 24). Edgar Morin complementa esta ideia, especificando-

---

<sup>43</sup> Na já referida entrevista publicada na plataforma MUBI, Loznitsa define o silêncio e a imobilidade como características inerentes às multidões russas. “The People are speechless with horror.”, última frase de *Boris Godunov*, peça teatral de Pushkin, é usada pelo cineasta como ‘antecipação’ do que viria a ser o comportamento das multidões russas no século XX. Acrescenta Loznitsa: “Even until this day, people remain silent. They observe, they watch, and after that they follow orders. This is, I think, the main characteristic of the Russian crowd.” (2021).

a em relação a rituais fúnebres: “Com efeito, certas manifestações emocionais, provocadas por ocasião dos funerais, correspondem aos excessos a que conduz a exaltação coletiva em todas as cerimónias sagradas, quaisquer que elas sejam.” (1970: 27).

Tal como o *embalsamamento cinematográfico* de Vertov, *Funeral de Estado* situa-se num terreno de conservação de um acontecimento: materialmente, as imagens do funeral de Estaline, antes de *(re)montadas*, tiveram de ser resguardadas da ação do tempo. Segundo Pierre Nora, o “lugar de memória” caracteriza-se por “parar o tempo, bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial [...]” (1993: 22). Se todas estas características poderiam fazer parte de uma descrição desse *lugar de memória* criado por Loznitsa em *Funeral de Estado*, merece destaque a ideia de *imortalização da morte*: dificilmente poderia algum filme ‘tornar a morte mais imortal’ do que nos 135 minutos em que o arquivo percorre o luto dos povos soviéticos - é, justamente, a *visão* do presente nas imagens do passado (novamente a epígrafe de Benjamin) que assim o determina.

Sendo, desta forma, notório o *raccord* que *Funeral de Estado* estabelece com *Três Canções*, a relação entre os dois filmes é também paradigmática de um assinalável distanciamento. Se Vertov efectivamente acreditou na força do arquivo como forma de edificar o projeto político soviético, Loznitsa mostra acreditar precisamente nessa mesma força, recorrendo a imagens da mesma natureza, (salvaguardando o devido distanciamento temporal entre o período de governação de Lenine e 1953) como forma de estabelecer uma oposição frontal ao estalinismo e à sua memória. Mais relevante para esta análise do que possíveis conclusões sobre as intenções políticas de cada filme e de cada cineasta é, verdadeiramente, esta demonstração da “irremediável ambiguidade” (Luís Miguel Oliveira) inerente a cada imagem, tendo sempre em conta as suas condições de receção. Além disto, a afinidade entre os filmes ultrapassa essa ligação fúnebre: como já referido, Vertov viu o seu trabalho em *Três Canções* sucessivamente reescrito e *deformado*; Loznitsa regressa a imagens proscritas e devolve-as (independentemente das conotações que pretende dar-lhes) ao presente. Também por isso, *Funeral de Estado* pode ser entendido como o cinema a servir-se do arquivo para exercer uma ‘pequena vingança’ sobre a História: tudo está nas imagens.

## *Videogramas de uma Revolução* (1992)

Partir da imagem, das imagens. [...] Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las.

Marc Ferro

Depois de 1917 e da II Guerra Mundial, o ano de 1989 correspondeu a outro importante marco na História do século XX. Se em novembro a queda do muro de Berlim abriu caminho para o fim do bloco de Leste, a revolução na Roménia, iniciada pouco mais de um mês depois, não só definiu o final da ditadura de Nicolae Ceausescu, como foi também um ponto de viragem no mundo ocidental no que concerne à relação dos povos com o grande poder dos *mass media* e com a importância da informação *em direto*. Ao ser transmitida pela televisão estatal romena, a revolução veio servir como previsão de um novo paradigma que se consumou na viragem do século: as imagens deixaram de atuar sobre a História apenas retroativamente, através dos arquivos, para se passarem a constituir, quando transmitidas em direto, como instrumentos de ação imediata, interferindo no rumo dos acontecimentos históricos no presente e não apenas no passado. A revolução romena estabeleceu-se, organicamente, no seio das suas próprias imagens.

Três anos mais tarde, os cineastas Harun Farocki (alemão) e Andrei Ujica (romeno), lançaram *Videogramas de uma Revolução*, filme construído a partir de arquivos televisivos e de imagens amadoras de fragmentos da revolução romena. Importa, desde logo, vincar esta distinção formal entre as imagens presentes no filme, já que se trata de um importante confronto que expressa na perfeição uma luta pelo poder: por um lado, dezenas de câmaras anónimas espalhadas por vários pontos do país (normalmente, de civis alinhados com o movimento revolucionário); por outro, as câmaras oficiais submetidas ao poder central do Estado que filtrava as transmissões televisivas. De facto, o objetivo revolucionário de derrubar o regime político vigente não se expressa de outra forma que não pelo controlo do

principal veículo de transmissão discursiva - a televisão: uma das cenas centrais do filme é, precisamente e não por acaso, a tomada da estação televisiva romena pelos revolucionários.

Como Farocki e Ujica fazem questão de sublinhar - são vários os planos da população romena a assistir pela televisão às transformações revolucionárias -, este é um momento simbólico (a consumação da mudança de poder é transmitida através dos mesmos meios anteriormente controlados pelo poder ‘derrotado’). No entanto, seria um erro reduzi-lo a esse simbolismo: o discurso no estúdio é um dos pontos-chave da revolução porque é o momento em que ocorre a transmissão das informações ao povo romeno, em simultâneo e ao vivo. A partir desse ponto, a revolução passou a operar-se tanto nas ruas como no estúdio. Foi, assim, configurada uma substituição no palco revolucionário que implicou diretamente com as dinâmicas dos próprios acontecimentos revolucionários. Jean Baudrillard abordou este fenómeno ao analisar a revolução mediática (a partir da revolução política) levada a cabo na Roménia:

“[T]he moment that the studio became the focal point of the revolution [...] everybody ran to the studio to appear on the screen at any price or into the street to be caught by cameras sometimes filming each other. The whole street became the extension of the studio, that is, an extension of the *non-place* of the event or of the *virtual* place of the event. The street itself became a virtual space. How to manage this paradoxical situation? When all information comes from television, how can the thousands of television viewers be at the same time in front of the screen *and* in the places of action?” (Baudrillard *apud* Young, 2004: 247).

Na prática, este “paradoxo” articula-se com a centralidade no papel da câmara no filme, indissociável do mesmo desde o seu primeiro plano: Farocki e Ujica problematizam o poder da câmara no mundo, montando o filme *a partir* de uma consciência da sua presença. É a câmara o ‘motor’ do filme, o elemento que produz uma continuidade entre diversos pontos narrativos, criando, por vezes, uma perturbadora sensação de proximidade para com os acontecimentos, “*tanto quanto a objetiva permite*” (citação do filme). O primeiro plano de *Videogramas* é, desde logo, revelador desta centralidade: num quarto de hospital, uma mulher, ferida e em sofrimento<sup>44</sup>, apercebendo-se de que está a ser filmada, dirige-se à câmara (cuja sombra aparece no plano junto à sua cabeça) e deixa uma mensagem de apoio à Revolução. Antes disso, é a clássica pergunta “*Está a gravar?*” que dá o mote para o que se segue: todas as imagens do filme (tal como a própria Revolução) passaram, desde esse momento, a estar dependentes do “*Sim*” respondido pelo *cameraman*.

---

<sup>44</sup> Como explica depois, a mulher foi alvejada a tiro pela *Securitate*, polícia secreta romena durante o regime de Ceausescu.

Tal como Loznitsa em *Funeral de Estado*, também Farocki e Ujica se debruçam sobre o poder das imagens de arquivo a partir de um acontecimento histórico bem delimitado, com especial relevo para a memória coletiva de um povo e dando claro destaque ao papel das multidões. No entanto, os dois filmes são radicalmente distintos a nível de opções de montagem: se Loznitsa restaura imagens com contrastes assinaláveis (cor e preto e branco, espaços urbanos e rurais, etc.), procurando atribuir-lhes um sentido de unidade, Farocki e Ujica, em sentido contrário, marcam linhas divisórias entre os diferentes tipos de imagem, colocando-as num confronto dialético provocador de um significado político. Loznitsa subverte o *poder das imagens* e procura atribuir a cada plano uma leitura política distinta daquela para a qual foi concebido, mas fá-lo recorrendo sempre às *imagens do poder*. Farocki e Ujica utilizam sem pudor essas *imagens do poder* mas contrapõem-nas com as imagens amadoras filmadas no interior da revolução, construindo, assim, uma obra coesa a partir de uma estética de fragmentos (a expressão *Videogramas* liga-se precisamente a esta ideia de fragmentação).

Resumindo, Farocki e Ujica fizeram o filme que representa o nascimento de novas câmaras, substitutas das que filmaram os arquivos utilizados em *Funeral de Estado*. Com elas surgiram várias possibilidades importantes: renovar as formas de olhar; fragmentar em vez de unificar; e, sobretudo, libertar as imagens da submissão ao poder vigente. Tudo isto veio constituir uma alternativa - não só em relação ao poder, como também à forma de registar acontecimentos históricos. A remontagem das imagens amadoras opõe-nas à escrita oficial da História, culminando no fechamento da centralização televisiva enquanto ferramenta única de compreensão do presente e também do passado: utilizar os arquivos da televisão contrapostos com essa alternativa possibilitada pelas câmaras amadoras, como faz o filme, permite que ambos os 'pólos' se afetem mutuamente sem nunca perderem a identidade.

Esta reflexão sobre as câmaras e o papel do arquivo é indissociável de outro dos aspetos mais interessantes desta obra: o poder do *direto*. Se, como mostrou Baudrillard, a possibilidade de um acontecimento ser transmitido em direto reconfigura a sua própria forma, Pierre Nora questiona: "Como não ligar o respeito escrupuloso pelo documento de arquivo - colocar a própria peça sob seus olhos -, o particular avanço da oralidade - citar os atores, fazer ouvir suas vozes -, à autenticidade do direto ao qual fomos habituados?" (1993: 20). Esta pertinente interrogação de Nora está no centro do trabalho de Farocki e Ujica: existe, sem dúvida, uma coincidência temporal entre a crescente importância do olhar *sobre o passado* e a cada vez mais universal submissão das experiências coletivas ao imediatismo do direto - os

últimos anos do século XX foram um ‘ponto de partida’ nesta tendência. Paralelamente, o cinema pode oferecer às imagens uma outra temporalidade de que foram privadas. Todas estas questões fazem, de alguma forma, parte do filme e revelam, no início da década de 90, uma notável capacidade de ‘antecipação’ de Farocki e Ujica sobre o que viria a ser o mundo na viragem do século.

Numa das mais marcantes frases do filme, Farocki aborda precisamente a *interdependência* entre História e cinema (aqui, pensado enquanto produto da câmara):

“Camera and event. Since its invention, film has seemed destined to make history visible. It has been able to portray the past and stage the present. We have seen Napoleon on horseback and Lenin on the train. Film was possible because there was history. Almost imperceptibly [...] the side was flipped. We look on and have to think: if film is possible, then history, too, is possible.” (citação do filme).

O alcance desta troca de papéis “quase impercetível” é enorme: trata-se, no fundo, de legitimar a câmara como elemento indispensável a uma escrita da História na contemporaneidade. A partir da proliferação das câmaras portáteis, o mundo - e, por inerência, a História - passou a definir-se como espaço pensado para (e em função de) *ser filmado*. Esta ideia pode cruzar-se com uma outra também retirada de um filme: Jean-Luc Godard em entrevista a Alexander Kluge<sup>45</sup> (dois cineastas comumente associados a Farocki) define a câmara de filmar como “um instrumento com raízes muito antigas mas semelhante a outros aparelhos modernos, como o telescópio ou o microscópio, mas que em vez de servir para ver melhor ao longe ou ao perto serve para ver melhor a humanidade”.

A função que Godard atribui à câmara enquanto instrumento é levada ao extremo pelos realizadores de *Videogramas*: “ver melhor a humanidade” passa muito por *ver melhor* a sua História. Trata-se de alcançar “uma zona da história até então ocultada, inapreensível, não-visível” (Ferro, 1992: 115) a partir dos registos de um mundo filmado e filmável por excelência. Esse ponto de viragem histórico que marcou o final do século XX não deixou de se refletir nas multidões, que por sua vez são refletidas nos acontecimentos do filme: trata-se do ponto da História em que as multidões deixaram de ser apenas filmadas e passaram, também, a filmar. Esta ideia é indissociável das alterações na experiência coletiva dos povos do bloco de Leste a partir de 1989, que, por sua vez, se associa à já abordada constituição de possibilidades *alternativas* (neste caso, políticas) que começaram a ‘ganhar forma’ neste período.

---

<sup>45</sup> Parte integrante do filme *Amor Cego - Conversa com Jean-Luc Godard* (2001).

Conscientes de tudo isto, tanto Farocki como Godard reconhecem que, além da câmara, o poder do cinema está na montagem (que, pensada num sentido mais amplo, se articula sempre com o próprio ato de filmar): é a montagem de Farocki e Ujica que (se) faz política. O exercício dos dois cineastas enquadra-se perfeitamente numa das abordagens ao conceito feita por Georges Didi-Huberman:

“Montage is valuable only when it doesn't hasten to conclude or to close: it is valuable when it opens up our apprehension of history and makes it more complex, not when it falsely schematizes; when it gives us access to the singularities of time and hence to its essential multiplicity.” (2008: 121).

Essa possibilidade de “abrir a apreensão da História” a partir da montagem será, indubitavelmente, um dos pilares do trabalho de Farocki (sobre o qual o próprio Didi-Huberman já se debruçou). Neste filme, esse gesto ocorre de forma totalmente explícita: assume-se um trabalho analítico e submete-se as imagens a um processo de dissecação<sup>46</sup> que, implicando materialmente com a sua essência, as *reforma*, estabelecendo a importância de um olhar (de) novo sobre os acontecimentos. Esta é uma das mais importantes distinções entre as imagens externas ao cinema e as imagens das quais o cinema se apropria: é o cinema que permite às imagens ultrapassarem o estatuto efêmero do direto e relacionarem-se num conjunto de significados mais amplos e abrangentes.

É possível ver em *Videogramas* um ‘desvio’ significativo na linha que atravessa os filmes abordados de Vertov e Loznitsa. No entanto, é precisamente essa diferença que torna o filme necessário e pertinente nesta abordagem: além de as multidões, novamente, mas de forma distinta, integrarem de forma central uma *performance da História*, pensar as imagens de arquivo enquanto ferramenta *da atualidade* é de grande importância neste contexto. O facto de Farocki e Ujica terem trabalhado imediatamente depois do acontecimento é extremamente relevante para esta análise: se praticamente não existiu tempo para uma transformação no contexto da leitura das imagens, simultaneamente, passou tempo suficiente para que as imagens se libertassem da clausura de um acontecimento *em direto*. Se a Revolução foi um acontecimento histórico, tratado como tal no seu presente, *Videogramas*

---

<sup>46</sup> Em relação a esta ‘dissecação imagética’, merece referência o trabalho dos cineastas italianos Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Esta dupla trabalha os arquivos de forma bastante característica: as imagens são submetidas a vários processos de ‘manipulação’ (alterações na velocidade, na cor ou reenquadramentos, por exemplo) antes de serem *refilmados*. São arquivos que, nunca se confundindo com imagens do presente, deixam também de ser imagens estritamente *do passado* ao adquirirem novas características. Este método e os trabalhos dele resultantes resumem-se através de uma formulação paradigmática apresentada pelos cineastas: “*O hoje com os materiais de ontem.*” (Gianikian & Ricci Lucchi *apud* Blumlinger, 2001: 85).

consegue, além de não descartar todo esse peso da História, refletir sobre ela enquanto evento mediático (e *mediatizado*) somente a partir das imagens de arquivo - além das oficiais, importam sobretudo aquelas produzidas pelo povo romeno: a memória de um povo passou a estar contida nas *suas* imagens.

Tal como o início, também o final do filme merece ser analisado com maior detalhe: as imagens da leitura da sentença de morte de Ceausescu e da sua esposa Elena, Farocki e Ujica são acompanhadas de uma outra leitura - um porta-voz, com uma braçadeira com as cores da Roménia e uma bandeira do país em fundo, comunica que a emissão televisiva terminou e que mais se seguiria no dia seguinte. Depois de uma ida ‘a negro’ (que poderia sugerir o fim do filme), abre-se um novo capítulo intitulado *Os Cadáveres no Ecrã*. Aqui, começa por ser filmada apenas uma televisão (sugerindo um contra-campo ao plano da leitura do comunicado): o plano abre-se e mostra um grupo de pessoas (uma multidão em pequena escala, formada pela televisão) que rejubila e aplaude ao ver, no ecrã, um grande plano do rosto de Ceausescu, morto, seguido por uma filmagem análoga sobre o rosto de Elena. Identificados os corpos, sem a imagem no ecrã poder deixar margem para dúvidas, um dos telespectadores presentes desliga a televisão e, dessa forma, coloca o derradeiro ‘ponto final’ - no plano, no filme e no processo revolucionário. Se tudo (Imagens, Revolução e Filme, por esta ordem) começa na câmara (voltamos ao “*Está a gravar?*” inicial), tudo culmina no ecrã, encerrando um fluxo harmonioso, consumado apenas no momento em que a morte de Ceausescu é transmitida em direto e se define enquanto acontecimento *Histórico-televisivo*: o derradeiro videograma da Revolução.

## *Do Leste* (1993)

Todos os lugares são no estrangeiro.

Herberto Helder

Depois de Farocki e Ujica utilizarem a revolução romena como ponto de partida para uma importante reflexão sobre o papel das imagens num mundo em acelerada transformação, outros caminhos se abriram para o cinema percorrer após o colapso do bloco de Leste. A harmonização e homogeneização narrativa no ocidente depois da queda do muro de Berlim ofereceu ao cinema - que não escapou a essa tendência - a possibilidade de se constituir enquanto lugar de resistência, espaço criador de caminhos por explorar, no 'lado contrário' da História subjugada ao poder. No contexto desse *arquipélago cinematográfico* - onde Farocki é outra grande ilha -, importa regressar ao trabalho da já abordada realizadora belga Chantal Akerman enquanto fragmento íntimo representante de um universo de *sobreviventes* do século XX.

Depois de *Dis-Moi* a cineasta realizou 14 projetos durante a década de 1980<sup>47</sup> até que, em 1991, partiu para os países do Leste europeu (a parte oriental da Alemanha reunificada, Polónia, Ucrânia, Rússia) com o simples objetivo de registar imagens de um mundo em pleno processo de desmoronamento e, sobretudo, num tempo de grave incerteza em relação ao rumo da História. O resultado foi o filme *Do Leste*, lançado em 1993, talvez uma das mais importantes obras cinematográficas sobre o período imediatamente após a queda do Muro de Berlim e, acima de tudo, sobre a relação entre mudanças históricas e mudanças na forma como o tempo (enquanto *temporalidade histórica*) é apreendido. É certo que enquadrar *Do Leste* (filmado nos dois anos anteriores ao seu lançamento) em conjunto com filmes *de arquivo*, no sentido mais estrito do termo, pode, à primeira vista, parecer desajustado, já que o filme se constrói somente com imagens da sua contemporaneidade. No entanto, o impulso que levou Akerman a realizar este filme foi, antes de mais, o de *criar arquivo*, ou seja, registar

---

<sup>47</sup> Entre os quais merece destaque, no contexto desta dissertação, *Histórias da América: Comida, Família e Filosofia* (1988), mais uma obra construída inteiramente a partir da memória coletiva judaica, neste caso, contando histórias individuais da comunidade de imigrantes judeus em Nova Iorque.

imagens “enquanto ainda há um mundo de tempo-em-comum” (Crary, 2018: 127), tendo em vista o desaparecimento iminente desse mesmo mundo. A própria cineasta assume e explica esse ponto de partida:

“While there’s still time, I would like to make a grand journey across Eastern Europe. To Russia, Poland, Hungary, Czechoslovakia, the former East Germany, and back to Belgium. I’d like to film there, in my own style of documentary bordering on fiction. I’d like to shoot everything. Everything that moves me.” (Akerman *apud* Bergstrom, 2003: 110).

Cada plano do filme abraça, implicitamente, uma certeza primordial que está na sua origem e justifica o movimento de Akerman: o tempo de vida das imagens ultrapassará largamente o tempo de vida do mundo filmado. Estas imagens acabarão, então, por se transformar em representantes desse mundo depois do seu desaparecimento. Como refere Didi-Huberman, “A imagem tem frequentemente mais futuro e mais memória do que o ente que a olha” (2017: 10).

Além desta consciência, a própria natureza do universo filmado desempenha um importante papel na construção desse *arquivo do presente*: as realidades filmadas afiguram-se quase atemporais, mostrando espaços em que o tempo ficou suspenso. A ligação deste filme aos já abordados anteriormente nesta análise é acentuada por essa sensação de anacronismo. Como exemplo: entre o momento em que foram filmadas as imagens de *Funeral de Estado* e as imagens de *Do Leste* passaram cerca de quatro décadas. Esse ‘salto’ temporal entre os dois filmes é muito ténue e, por vezes, praticamente indecifrável, sobretudo quando a câmara de Akerman se move por espaços rurais. Facilmente se associa esta suspensão temporal à ligação *passado-presente* expressa em cada imagem, que acaba por traçar um retrato de um tempo que atua de forma praticamente oculta sobre espaços e pessoas. Se Marc Ferro descreve *A Greve* (1925), de Sergei Eisenstein, como a representação de um “passado sempre presente” (1992: 106), Akerman filma, em *Do Leste*, um *presente sempre passado* que se reflete e é refletido numa nostalgia anónima com as multidões no seu centro.

Continuando o recuo temporal, é interessante a forma como Akerman abraça algumas das técnicas discursivas do *Cine-Olho vertoviano*: as vivências quotidianas comuns como impulsionadoras de uma construção (mais ou menos explicitamente) narrativa está presente em Vertov, não só em *Três Canções*, como sobretudo na já mencionada obra-prima *O Homem da Câmara de Filmar* (1929).<sup>48</sup> Apesar de o empreendimento cinematográfico de Vertov se

---

<sup>48</sup> Manuel Cintra Ferreira convoca precisamente a obra-prima de Vertov na folha de sala da Cinemateca Portuguesa sobre *Do Leste*. O autor identifica, como ponto comum aos dois filmes, “a criação de uma ‘ideia’ de

alicerçar explicitamente num desígnio político, numa exaltação dessa força do herói coletivo, nunca deixa de estar presente (e de se tornar essencial) uma vontade de contemplação, o tal olhar *especificamente cinematográfico* direcionado para o mundo enquanto espaço pronto a ser capturado pelo cinema. Este é um forte ponto de ligação entre dois cineastas separados por meio século e cujas obras podem parecer situar-se em pontos antípodas. Se Vertov subjuga o seu olhar ao poder da montagem, Akerman recorre ao poder da duração: de ideias próximas materializam-se visões do mundo totalmente distintas, expressas através de linguagens cinematográficas diametralmente opostas.

Alguns dos mais marcantes planos de *Do Leste* são os longos *travellings* operados por Akerman ao longo de extensas e imóveis multidões em filas nas paragens de transportes. Os lugares (e não-lugares<sup>49</sup>) incorporados no filme, são, na sua essência, *espaços de travelling*: espaços que se fundem nas pessoas que neles habitam - a neve e uma certa indiscernibilidade entre alguns dos elementos filmados acentuam essa ideia de sintonia. Se Jean-Luc Godard, um dos mestres de Akerman, definiu o *travelling* como “questão moral”<sup>50</sup> defendendo uma responsabilidade de articulação entre estética e ética, neste caso, o *travelling* é quase uma *obrigação moral*. Esta ‘obrigação’ surge associada à iminência do desaparecimento, à consciência do risco de perda perpétua de tudo o que não for filmado: é um mundo que não pode ‘dar-se ao risco’ de ser filmado de outra forma. Assim, descortina-se uma correspondência entre o movimento de Akerman no processo de criação deste filme e o próprio movimento da sua câmara - trata-se de um imenso trabalho de apreensão e reflexão que nunca ignora um certo sentido de homenagem.

A predominância do deslocamento lento da direita para a esquerda, aliada a uma certa melancolia no movimento da câmara, faz com que estes planos transmitam uma sensação de regressão, um afastamento do presente em direção ao passado. Cada *travelling* transporta consigo um abatimento nostálgico: é como se cada espaço fosse filmado num *fade out* arrastado, uma errância que, com a progressão do movimento, vai acentuando um

---

um ‘estado intelectual’ [...]” e nota, na obra de Akerman, “uma espécie de ‘construção’ temporal, à maneira das ‘sinfonias pastorais’ do cinema documental dos anos vinte e trinta.” (Cintra Ferreira, 2019: 97)

<sup>49</sup> Segundo a definição introduzida por Marc Augé, “*não-lugares*” são espaços não-identitários, não-relacionais e não-históricos. Os *não-lugares* são uma figura fundamental e abundante na filmografia de Akerman (entre vários exemplos possíveis, destaca-se, aqui, a Nova Iorque de *News From Home*, de 1976), como espaços “de anonimato” em que “se experimenta solitariamente a comunidade dos destinos humanos.” (Augé, 2005: 100). Neste filme, adicionam-se a uma outra camada de significado consonante: uma ausência de temporalidade histórica, um *não-tempo*. Curiosamente a primeira aplicação do conceito data de 1992, pouco antes da estreia de *Do Leste*.

<sup>50</sup> Enunciação histórica proferida durante uma mesa redonda sobre *Hiroshima, Meu Amor* (1959), de Alain Resnais, transcrita e publicada na edição nº97 dos *Cahiers du Cinéma*.

desencarceramento do presente. No entanto, a incógnita que fica a pairar em relação ao *fora de campo* (que deixa constantemente de o ser) é paralela ao sentimento coletivo de incerteza em relação ao futuro. Não é irônico, contudo, que em muitos casos Akerman projete essa incerteza precisamente através do movimento de ‘andar para trás’, já que é precisamente essa ambivalência temporal que cada *travelling* incorpora: a incerteza do futuro que se expressa num mundo amarrado ao passado transforma o presente num projeto impossível, comprimido entre *forças maiores*. A imobilidade é transmitida através do movimento.<sup>51</sup>

A grande conquista de Akerman neste trabalho passa precisamente por conseguir retratar um momento de mudanças históricas que não se traduz em acontecimentos históricos. Conforme escreve Gustave Le Bon, “As verdadeiras alterações históricas não são as que nos espantam pela grandeza e violência.” (1980: 13) : tanto ou mais do que a morte de figuras históricas, revoluções, a queda de ditadores ou grandes manifestações coletivas que representem pontos de ruptura na vida dos povos, são as experiências comuns e o ritmo quotidiano que definem e marcam o curso da História. Ao invés de abordar de forma frontal alguns dos principais marcos históricos do século XX (como fazem, de formas distintas, a dupla Farocki e Ujica, e Loznitsa), interessou a Akerman trabalhar no *pós* do acontecimento e capturar os efeitos de uma ruptura no coletivo, depois de os ‘meios historiográficos oficiais’ abandonarem o terreno. Esta diferença de abordagem gera uma outra assinalável diferença em relação à natureza da multidão nos três filmes anteriormente analisados: nenhuma das multidões filmadas por Akerman se forma como consequência direta ou imediata de um acontecimento coletivo importante (uma revolução, o funeral de uma figura, ou manifestações políticas, por exemplo).

As filas são, antes, consequências indiretas de acontecimentos políticos: as pessoas aglomeram-se nos espaços devido a constrangimentos externos e não por sua própria vontade. Isto faz com que exista uma desfragmentação da “alma coletiva” (Le Bon) e, assim, se acentue o sentimento de desamparo e desenraizamento que o filme transmite. No fundo, trata-se somente da inércia de multidões que perderam a *emoção* (recorrendo à epistemologia da palavra, as pessoas deixaram de ser *postas em movimento*). Esta nova forma de multidão encarna uma nova forma de experiência quotidiana em que a comunhão foi perdida: o período

---

<sup>51</sup> Merece referência, neste contexto, a admirável curta-metragem *Prólogo* (2004) do cineasta húngaro Béla Tarr, realizada como parte integrante do projeto coletivo *Visões da Europa*. Tarr filma, num plano-sequência de cerca de quatro minutos, rostos de pessoas numa enorme fila por comida. Esta curta-metragem seria digna de uma análise mais detalhada, mas pode ser entendida quase como um prolongamento de *Do Leste* pela adequação de um *movimento na imobilidade* ao ambiente frio e desesperançoso que as duas obras retratam, através dos rostos de uma multidão *em espera*.

depois da mudança não trouxe uma unificação, antes um vazio desamparado. Imediatamente depois da queda do muro de Berlim não existiu um regresso ao passado na vida dos povos de Leste, mas não existiu, igualmente, um avanço rumo a algo concreto ou estruturado. O filme é um reflexo disto mesmo: apenas a câmara (*estrangeira*) se move, as pessoas permanecem imóveis nessa indefinição entre tempos históricos. Depois da revolução, ficou o vazio.

Este é, então, um exemplo claro desse *cinema-históriográfico alternativo* (comum a Farocki e Ujica), uma *História menor*<sup>52</sup> proscrita pela memória. É a escrita da História num tempo *a-histórico*: um hiato temporal abandonado que ficou registado por uma câmara errante, numa tensão permanente entre proximidade e distância. Essa escrita é feita numa clara articulação entre o coletivo e o individual: é o passado familiar da cineasta (com raízes na Polónia) que pode reverberar em todos os rostos filmados e que eleva cada indivíduo a um plano que se coloca *além* do sentido homogéneo inerente a cada multidão (que não deixa de ser apreendido pelo filme, mas, como já referido, perde força em relação aos filmes analisados anteriormente). É a assunção de que cada pessoa, cada rosto filmado, se faz acompanhar de uma *História*<sup>53</sup>, tal como a de Akerman. Em cada olhar para a câmara de uma pessoa anónima numa fila para os transportes é possível imaginar um passado individual que desagua na memória coletiva de um povo. Diz a cineasta:

“This may seem terrifying and insignificant but in the midst of this I will show faces which as soon as they are isolated from the masses express something still untouched and often the opposite of this uniformity which strikes you sometimes in the, marching off-ward. The opposite of our uniformity too. [...] I would say that there are still faces that offer themselves, occasionally effacing a feeling of loss, of a world poised on the edge of the abyss, which sometimes takes hold of you when you cross ‘the East’ as I have just done it.” (Akerman *apud* Lebow, 2003: 41).

Esse alargamento do horizonte da História e das suas representações no cinema, a partir da(s) história(s), torna possível a passagem para uma leitura generalizada que nunca tem, necessariamente, de abandonar o particular: através do entrelaçamento entre a memória coletiva e a memória individual atinge-se um ponto de indistinguibilidade entre as duas

---

<sup>52</sup> O termo “*menor*” foi aplicado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em relação à literatura de Franz Kafka. Esta é uma ideia muito cara a Chantal Akerman e à sua obra. Diz a cineasta, em entrevista publicada na revista *ArtForum*: “And then my language is very poor; I have a very restricted vocabulary. Deleuze explains this very well when he speaks of Kafka’s language and minor literature. There are no big car accidents, no big effects, everything is very, very, very, very tight.” (Akerman, 2004).

<sup>53</sup> Como refere Pierre Nora, “O fim da história-memória multiplicou as memórias particulares que reclamam a sua própria história.” (1993: 17).

dimensões<sup>54</sup>. É nessa indistinguibilidade que Akerman se movimenta, de forma coerente com as tais origens já abordadas no primeiro capítulo: um cinema *sem casa*<sup>55</sup>, nómada e deambulante, uma *cine-biografia* que permanentemente regressa à memória como tentativa de quebrar distâncias (físicas e temporais). Essa permanente e vibrante tensão entre íntimo e comum expressa-se, também, na própria construção do filme: *Do Leste* é pautado por ‘mergulhos’ em interiores íntimos mas com traços comuns facilmente identificáveis (televisões, rádios, etc.) pausados por longas respirações nesses exteriores coletivos, mas de acesso limitado e restrito. Existe um prolongamento dos espaços na sua ambiguidade: os interiores prolongam-se nos exteriores, que por sua vez se prolongam nos interiores - ambos são expressões de um sentimento e de um modo de viver comuns. Como refere Augé: “Estranhamente, é uma série de rupturas e descontinuidades no espaço que figura a continuidade do tempo.” (2005: 53).

No final do filme, um concerto de violoncelo a solo marca o esboço de uma comunhão: Akerman não mostra o público, mas o final da atuação é marcado por uma ovação demorada, com vários espectadores a levantarem-se para oferecer flores à violoncelista. Esta é uma absoluta disrupção - trata-se do primeiro momento de comunicação e até de emoção do filme, num contraste absoluto com a frieza que marca todos os planos anteriores. Tão importante como este momento é a dureza do corte que se lhe segue: depois de a violoncelista fazer uma vénia e sair do palco, o aplauso é interrompido e o filme volta ao frio do exterior para um *travelling* lento e demorado, com o qual se fecha. A réstia de esperança foi ‘dizimada’ e o filme termina assinalando a maior (e mais violenta) das inevitabilidades: uma realidade entranhada, mais forte que qualquer tentativa de a transformar. Assim é o mundo *do Leste* e “*nada há a fazer. [...] Apesar do violoncelo, apesar do cinema*”:

“Yesterday, today and tomorrow, there were, there will be, there are at this very moment people whom history (which no longer even has a capital H) has struck down. People who were waiting there, packed together, to be killed, beaten or starved or who walk without knowing where they are going, in groups or alone. There is nothing to do. It is obsessive and I am obsessed. Despite the cello, despite the cinema.” (Akerman *apud* Lebow, 2003: 42).

---

<sup>54</sup> Um dos momentos que melhor expressa esta ideia é um plano noturno, situado no início do filme, em que Akerman filma uma rua movimentada, desta vez com a câmara fixa: as figuras humanas, em contra-luz, criam um deslocamento contínuo e partilhado. Sem a luz a incidir sobre cada transeunte, fica somente o essencial: o movimento do coletivo.

<sup>55</sup> Esta recorrente ausência ao longo da filmografia de Akerman culmina, tragicamente, no último filme realizado pela cineasta antes da sua morte: *No Home Movie* (2015).

## Notas Conjuntas

A adequação dos filmes analisados a um modelo - de mundo e de cinema - que representam é assinalável. Esta é uma manifestação da ideia de que só existe uma forma justa de capturar o âmago de um determinado acontecimento, no espaço e no tempo: neste caso, é a História que impõe ao cinema uma representação baseada na figura coletiva do povo enquanto recetor (que se veio a transformar em produtor), em primeira mão, das repercussões da inédita aplicação de uma ideia política revolucionária, no decurso de um século. Trata-se da indissociabilidade e da mais absoluta sobreposição entre uma certa forma de pensar (e criar) o mundo e uma certa forma de pensar (e criar) o cinema: o poder dado às imagens de multidões é o símbolo maior dessa adequação. Se a montagem visa a criação de um sentido através de relações entre fragmentos, também as próprias multidões (dentro ou fora do cinema) são apenas decifráveis a partir de um processo de montagem: é a relação entre os vários rostos e corpos que provoca esse *sentido final*, maior que a soma das partes. Este é um exemplo paradigmático de uma simbiose perfeita entre História e cinema: influências mútuas; interferências permanentes. Todos estes filmes feitos *sobre* o século XX soviético<sup>56</sup> são, desta forma, absolutamente indissociáveis do modelo político que o marcou. Tal como aponta Jacques Rancière:

“[É] possível fazer a história do século soviético através do destino dos seus cineastas, através dos filmes que fizeram, dos que não fizeram, daqueles que foram forçados a fazer, não só porque testemunhariam um destino comum, mas porque o cinema como arte é a metáfora ou o próprio resultado de uma ideia do século e de uma ideia da história que foram politicamente encarnadas no soviétismo.” (2014: 271).

Os quatro filmes aqui abordados (com todas as significativas diferenças entre si) representam, então, a importância do *olhar* sobre as multidões enquanto expressões de um modelo, tanto a partir dos grandes acontecimentos Históricos como das pequenas histórias menores do quotidiano. Se, ao longo da História, a edificação de monumentos esteve sempre a cargo do trabalho coletivo dos povos, nestes quatro casos, é o cinema que constrói memoriais a partir de imagens das multidões. No entanto, se esse *mundo coletivo* se

---

<sup>56</sup> Importa notar que esta designação não abrange a Roménia sob a governação de Ceausescu apresentada em *Videogramas de uma Revolução*. Apesar de o país ter estado sob ocupação militar soviética até ao final da década de 50, existiu uma clara separação a partir da década de 60, já com Ceausescu no poder. Para esta análise, no entanto, importou-nos mais o facto de a Roménia ter sido uma República Socialista, situada a Leste do Muro de Berlim, até ao momento da revolução, em 1989.

desmoronou, o cinema que o acompanhou ao longo de todo o século XX não acompanhou necessariamente esse desmoronamento: os trabalhos de Loznitsa são a prova de que o passado *permanece* e continuará a permanecer. São os arquivos que o cinema simultaneamente cria e trabalha que conservam (memorializando) diferentes passados coletivos e é a partir dessa “memória arquivística” (Nora, 1993: 14) que os povos estabelecem laços com os próprios passados comuns. É através dos arquivos que o presente admite a entrada do passado, materializando memórias de um mundo já distante, mesmo para os povos que o viveram.

As imagens das multidões utilizadas por Vertov na década de 30 prolongam-se nas que Loznitsa *remonta* várias décadas mais tarde; essas, que, por sua vez, são um *presságio*<sup>57</sup> para as que Akerman viria a filmar na década de 90, após a ‘fratura’ sobre a qual Farocki e Ujica refletem. É quase um *antes*, um *durante* e um *depois* na vida destes povos (com a curiosidade de a morte de Estaline praticamente marcar um ponto intermédio temporal entre 1917 e 1991), através das imagens das suas multidões. Essa tal ‘linha’ que os filmes representam é, paradoxalmente, tão contínua quanto descontínua. No seu diálogo com Cornelius Castoriadis, *Sobre a História e o Imaginário Social*, Paul Ricoeur fala em “construir a continuidade a partir de discontinuidades e de recuperações retroativas” (2016: 65). Neste caso é o cinema que, através dos arquivos, assume essa função de produtor de possíveis continuidades entre as discontinuidades históricas: perpetua a (con)fusão entre presente e passado e, agindo sobre ambos com a mesma intensidade, marca-os indefectivelmente.

---

<sup>57</sup> Na já citada entrevista de Loznitsa à plataforma MUBI, o cineasta refere-se precisamente a essa ligação entre a morte de Estaline e o fim da U.R.S.S., quase quatro décadas mais tarde: “*State Funeral* already stands for the end of the Soviet Union. It shows the moment where the soul is broken.” (Loznitsa, 2021).

# RECONSTRUÇÕES DISTANTES: OS MEMORIAIS CONTEMPORÂNEOS DE PANH, WANG E DIAZ

O homem não se lembra do passado. Reconstrói-o sempre.

Lucien Febvre

[A] humanidade não vai morrer porque será gravada enquanto cinema.

Lav Diaz

Depois do enquadramento analítico sobre duas das mais prementes formas de representação memorial através do cinema - relato testemunhal e imagens de arquivo - pretendemos, neste capítulo, estabelecer uma visão panorâmica sobre a dimensão memorial na obra de três cineastas asiáticos contemporâneos (Rithy Panh, Wang Bing e Lav Diaz) que, apesar de assinaláveis diferenças metodológicas e formais, partilham múltiplos pontos de contacto no que concerne a um trabalho de *reconstrução* de passados coletivos. As representações dos povos cambodjano (Panh), chinês (Wang) e filipino (Diaz), veiculadas através de diversos filmes de cada cineasta, definem diferentes e singulares distâncias perante os métodos anteriormente abordados e, sobretudo, constituem memoriais partindo de formas e gestos adequados aos passados coletivos por reconstituir.

Sendo a obra de cada um dos autores verdadeiramente do (e para o) século XXI, são os acontecimentos mais marcantes para a História do século XX de cada um dos três países referidos que se encontram no cerne destas filmografias: o principal trabalho comum aos três cineastas passa, então, por uma transposição do passado para o presente<sup>58</sup>. Na presente dissertação, o método de análise deste último capítulo justifica-se pelo facto de, na abrangência das obras dos três realizadores aqui convocados, a reconstrução corresponder, por um lado, às vertentes anteriormente analisadas (relatos testemunhais ou imagens de arquivo), mas também, por outro, a uma consubstanciação entre ambas, ou ainda, por fim, a

---

<sup>58</sup> Invertendo a fórmula a que aludimos no capítulo anterior relativamente ao cinema de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, um possível mote para abordar este *cinema da reconstrução* seria “o ontem com os materiais de hoje”.

uma transposição de memórias pessoais e íntimas para o tempo presente dos filmes, consumada através de diversas possibilidades representacionais.

Seguindo literalmente a epígrafe escolhida de Lucien Febvre, importa realçar que qualquer obra debruçada sobre o passado poderia ser abrangida pelo conceito de *reconstrução*; no entanto, neste capítulo aludimos apenas a filmes cujo dispositivo incorpore material e visivelmente uma reconstrução do passado, nas mais variadas formas em que tal se possa manifestar.

### **Reconstituir o que falta**

Em *A Ideia de História*, R.G. Collingwood defende a “reconstituição de experiências passadas” (1989: 343) enquanto processo inerente à própria historiografia e consumado na subjetividade de cada historiador. Esta visão baseia-se na defesa de uma insuficiência na capacidade dos testemunhos em estabelecer de forma plena essa mediação entre passado e presente; para o autor, a transmissão de passados a partir das testemunhas, apesar de necessária, nunca se basta sem a interpretação crítica de um historiador. A visão de Collingwood é facilmente transponível para as formas de reconstrução a abordar neste capítulo, sobretudo na obra fílmica de Rithy Panh. O cineasta cambodjano - sobrevivente ao genocídio levado a cabo no seu país pelos Khmers Vermelhos e que vitimou os seus familiares mais próximos - trabalha extensivamente o trauma, relacionando as suas memórias pessoais com as noções coletivas do acontecimento. Lançado em 2003, o seu filme *S21, A Máquina de Morte dos Khmers Vermelhos* explora o processo de genocídio no Camboja a partir da reconstituição das práticas levadas a cabo numa prisão em Phnom Phen, local de morte para milhões de pessoas e, à data de feitura do filme, transformada num museu<sup>59</sup> do genocídio.

Panh explora as marcas do genocídio no presente, através dos testemunhos de sobreviventes e de guardas prisionais, nos próprios lugares da tragédia. Contudo, iniciando o filme com uma remontagem de imagens de arquivo dos campos de trabalhos forçados e

---

<sup>59</sup> É relevante mencionar esta transformação nos lugares que, depois de serem palco de acontecimentos traumáticos para um povo, se transformam em memoriais museológicos: se, por um lado, a preservação da memória *in situ* pode representar uma homenagem justa perante os mortos, é questionável se essa mesma preservação, quando impõe uma *presentificação* aos espaços através de transformações materiais permanentes, não poderá configurar um “Abuso da Memória” (Todorov) ao provocar uma desvinculação da indexicalidade de cada lugar com o seu passado. Sobre este assunto merece destaque o filme *Austerlitz* (2016), de Sergei Loznitsa, que observa os turistas visitantes dos campos nazis de extermínio na atualidade; bem como a sequência inicial de *Hiroshima, Meu Amor* (1959), de Alain Resnais, em que à visita de turistas ao museu da cidade sobre a bomba atômica se contrapõe a repetição da frase “*Tu não viste nada em Hiroshima*”.

utilizando fotografias da época enquanto complemento material para as suas entrevistas, o cineasta expande o âmbito do seu trabalho para além do interesse pelos relatos dos testemunhos. A opção por essa dimensão exterior à oralidade a que Panh recorre metodologicamente é explicitada pelo próprio:

Tenho uma imensa admiração pelo trabalho de Claude Lanzmann, assente na palavra e na organização da palavra. Eis o génio do filme *Shoah*: dar a ver por meio de palavras. Mas creio que a palavra pode ser despertada, amplificada, escorada por documentos, quando estes escapam à destruição. (2022: 69)

Além do registo dos testemunhos, interessa ao realizador complementar as lacunas dos relatos<sup>60</sup> com elementos externos (a importância dos documentos de arquivo filmados) que possam, de alguma forma, funcionar como “maneira[s] de prolongar a palavra” (Panh, 2022: 85). A partir do momento em que a reconstituição é assumida, os gestos passam a desempenhar um papel verdadeiramente central no trabalho levado a cabo por Panh: em alguns momentos, é a repetição no presente dos gestos do passado que, segundo o realizador, reativa memórias corporais indispensáveis para a extração das memórias provocada pelo filme. Neste trabalho é a própria proposta de recriação dos acontecimentos que constitui uma ‘alavanca’ para as memórias e permite um conhecimento que transcende as possibilidades abertas por relatos isolados.

Assim, o trabalho de Panh ultrapassa os vários domínios que incorpora: recorre inicialmente ao arquivo fílmico como forma de localizar temporal e espacialmente o acontecimento e estabelecer um *raccord* entre os lugares no passado e no presente; utiliza arquivos materiais (fontes primárias como fotografias e documentos históricos) durante as entrevistas, provocando a extração memorial; e recorre à oralidade das testemunhas sem, no entanto, a isolar perante a *transmissão física* na repetição dos gestos do passado gerada pelas memórias corporais. Os documentos de arquivo (alguns deles danificados pela passagem do tempo), enquadrados como parte integrante da reconstituição porque sobreviventes ao massacre, funcionam como ponto de ligação entre tempos: filmando as fotografias de arquivo, Panh presentifica o passado, intensificando a sua presença física e material nas reconstituições. Assim, e paradoxalmente, a reconstituição contacta tão mais com o presente quanto mais se vincula ao passado através desses fragmentos filmados.

---

<sup>60</sup> Diz Panh, em conversa com Joshua Oppenheimer (outro realizador com trabalhos relevantes no âmbito da reconstituição, veja-se *O Acto de Matar*, de 2012): “So when the words are not sufficient, the image behind the words gives you the force of the gestures, of the acts.” (2012: 640).

Se em *S21* Panh recorreu ao pintor cambodjano Vann Nath, sobrevivente do genocídio, como intermediário na construção desse acesso ao passado - a presença no filme dos quadros pintados por Nath representa a concretização de uma memória testemunhal e funciona como um atalho visual -, dez anos mais tarde, em *A Imagem Que Falta* (2013), o cineasta voltou a incorporar uma forma artística como meio de representação. Neste caso, partindo explicitamente de uma *ausência* (as imagens desaparecidas, não sobreviventes, do massacre), o realizador recriou os campos de trabalho forçado dos Khmers Vermelhos e os seus prisioneiros através da incorporação de pequenas figuras de barro no filme. Estas figuras, cuja constante e relevante imobilidade é acentuada pelo movimento das filmagens de arquivo<sup>61</sup> com que contracenam, representam a busca incessante por uma sucessão às imagens desaparecidas da História<sup>62</sup>, eliminadas no próprio processo de genocídio. Este singular dispositivo é essencial para que o filme cumpra o propósito de *(re)animar*, isto é, de devolver vida a uma ausência que permanece imóvel: trata-se de *pôr a memória em movimento*.

Neste caso, as memórias coletivas de um país e a memória individual de um sobrevivente são indissociáveis: o passado mais íntimo é transposto para o filme mas só se reconstrói e se transmite quando *ressignificado* pelo diálogo com as imagens públicas de arquivo. São centrais para o filme os planos aproximados de mãos que esculpem as figuras de barro, metaforizando o gesto do próprio cinema de Panh na busca por uma reconstituição *matérica* do espaço deixado *em aberto* pelas imagens desaparecidas: tratam-se de recuperações retroativas alcançadas e apropriadas pelo cinema. Desta forma, o empreendimento do cineasta concebe uma revitalização memorial que combate o esquecimento do genocídio ao combater a *eliminação* das suas memórias. *A Imagem Que Falta* pauta-se por uma oposição material ao esquecimento: o papel da transmissão passa por, como escreve Ricoeur, “[...] evitar que o esquecimento mate as vítimas duas vezes.”<sup>63</sup> (1995: 290).

A consciência de ausências na origem de criações memoriais convoca outro dos autores a abordar neste capítulo e um dos mais relevantes nomes no âmbito do ressurgimento de passados coletivos no cinema contemporâneo: Wang Bing. Embora sejam assinaláveis as diferenças entre os trabalhos de Wang e Panh (desde logo, na relação subjetiva com as experiências por reconstituir), a filmografia do cineasta chinês constitui, igualmente, um

---

<sup>61</sup> “Os arquivos estão vivos. Nada é silencioso.” (Panh, 2022: 78).

<sup>62</sup> Uma das primeiras frases proferidas no texto lido em *voice over* no filme é um exemplo claro deste gesto: “Procuro a minha infância como uma imagem perdida” (tradução livre do francês).

<sup>63</sup> Tradução livre do inglês.

longo e complexo retrato histórico do seu país, estabelecendo um diálogo contínuo entre presente e passado. Mesmo centrando o seu cinema na crueza do presente dos *abandonados*<sup>64</sup> pelos tumultos da História, esse presente nunca se liberta totalmente da gravidade do passado com que dialoga, um passado *persistente* (tal como em *Shoah*) e permanente, mesmo quando não diretamente interpelado pelos filmes.

No contexto desta análise, o mais pertinente entre os memoriais de Wang Bing será, porventura, *A Fossa* (2010), filme que recria a vida no campo de trabalho forçados de Jiabiangou, no deserto do Gobi, durante o período de governação maoísta. Sobre a relação deste filme com a memória e a História, diz o realizador:

It is impossible for us to recover history today, but we can sense the existence of it. With a historical event, little pieces remain within people's memory. History exists in these scattered memories. Thus, my film consists of small parts. (2013).

É assim claro que essa “fragmentação” da ação do filme surge como forma de adequação precisa às memórias que o sustentam. Importa, pois, compreender a metodologia seguida por Wang para a reconstituição deste momento histórico específico: o realizador partiu dos relatos de sobreviventes dos campos, recolhidos ao longo de vários anos e, inclusivamente, incorporados em filmes como *He Fengming* (2007) ou *Almas Mortas* (2018)<sup>65</sup>. Também por este motivo *A Fossa* constitui um paradigmático exemplo do modo como os relatos testemunhais podem ser integrados num *cinema da reconstrução*, sem que isso represente necessariamente uma ‘traição’ à oralidade dos testemunhos. Para Wang Bing, à consciência de uma *ausência* nos relatos filmados (que o próprio encontrou através do seu cinema), seguiu-se uma natural procura pela *ocupação* dessa mesma ausência<sup>66</sup> a partir da transposição do passado para o presente.

Sendo *A Fossa* o único filme de Wang, em mais de uma dezena já realizados, que *recria* explicitamente o passado (reencenando eventos dramáticos em espaços cénicos

---

<sup>64</sup> A dimensão memorial da obra de Wang Bing manifesta-se no gesto de albergar a parte esquecida, os “figurantes” (Didi-Huberman, 2017) da História. *O Homem Sem Nome* (2010) corresponde à mais literal revelação desses *abandonos*. Trata-se de um filme em que, ao longo de cerca de 90 minutos, a câmara segue um homem *anónimo*, solitário e isolado da sociedade na sua sobrevivência às condições naturais.

<sup>65</sup> Apesar de ter sido lançado apenas em 2018, parte dos relatos incorporados no filme foram filmados antes de 2010. Originalmente, *Almas Mortas* foi concebido com o sugestivo título *Passado no Presente* e, segundo Wang, teve como motivação uma “lacuna na consciência histórica” sobre a “vida no presente” dos sobreviventes destes campos (traduções livres do inglês). A estrutura assente nos testemunhos, recolhidos ao longo de vários anos, e a monumental duração superior a oito horas aproximam o filme do trabalho desenvolvido por Claude Lanzmann.

<sup>66</sup> Diz Wang Bing sobre o seu trabalho com as testemunhas sobreviventes, num texto escrito em 2012 demonstrativo da tal *ausência* nos testemunhos: “If we were to focus only on narrating past events, the survivors would become nothing more than talking heads, alienating the audience from the events being described onscreen”.

concretos), poderia tratar-se de um desvio dissonante num trabalho com pressupostos fixos e marcas bem vincadas; no entanto, pela justeza na forma como o violento quotidiano dos prisioneiros é filmado, afastando-se de uma narrativização<sup>67</sup> clássica e apoiando-se na já mencionada adequação da forma “fragmentada” do filme à forma das memórias que o antecedem, o relato nunca se transforma num meio para atingir um fim. Antes, através da reconstituição, os testemunhos passam a definir-se enquanto peça essencial na criação de uma homenagem memorial ao seu próprio passado.

A reconstituição, por via da reencenação dramatizada, assume-se como um invulgar (mas nem por isso incoerente) exercício de fechamento, suscitando novas formas na relação de confrontação (em aberto) entre a monumental obra do realizador e a História. Se, como já vimos, no cinema de Rithy Panh a conjugação de *formas memoriais* é intrafílmica, em Wang Bing esta relação é interfílmica, estabelecendo-se nas ligações entre os vários trabalhos que constituem a totalidade desta filmografia: quase como que na descoberta de um itinerário por desvendar, *conduzida* pelos próprios fragmentos da História incorporados nos memoriais. Cada filme ‘prepara o terreno’ para o seu seguinte através de uma abertura contínua de espaços *vazios* do passado que importa resgatar e *ocupar* no presente.

### Reencenar tempos perdidos

Os projetos memoriais no cinema de Wang Bing - marcado pela permanente ampliação de camadas indissociáveis e tendo em vista a criação de um ‘arquivo em movimento da China abandonada’ - assentam numa abordagem que define com exatidão diferentes aproximações à realidade histórica por representar e que implica o próprio espectador (e a sua experiência *com* o filme) no processo de exposição a essa mesma realidade. Uma das materializações mais específicas da adequação entre a *forma do filme* e as *formas do mundo filmado* ao longo desta obra é o trabalho sobre o tempo: as durações extremas de alguns filmes do realizador são fulcrais enquanto mediação da experiência capturada pela câmara, ao subjugarem os espectadores a um “sofrimento” (Manuel Ramos-Martínez, 2015) que expõe e recria o mundo filmado; trata-se do recurso à duração enquanto *veículo de transmissão*. Logo no seu primeiro filme, *A Oeste dos Trilhos* (2003), em que Wang filma a deterioração e o abandono de um vasto complexo industrial na cidade de

---

<sup>67</sup> Sobre esta opção diz o realizador, numa entrevista à *New Left Review*, originalmente publicada em 2013: “We did not try to build up the development of a character or a complete narrative. Nor could you say that Jiabiangou labour camp is the central character of the film - after all, *The Ditch* presents only a tiny part of Jiabiangou’s history.”

Shenyang, a duração estende-se por mais de nove horas: se sobre este filme Ramos-Martínez descortina um processo de “oxidação” dos espaços numa permanente “antecipação à ruína”<sup>68</sup> (2015: 5), tal é transmitido, também, através da imposição de uma concepção temporal específica e rigorosa. Essa “oxidação” dos espaços, reproduzida ao longo dos 551 minutos de *A Oeste dos Trilhos*, concretiza uma sinédoque para a acelerada transformação de todo um país e de um povo a que a obra do cineasta viria a interpelar.

A monumentalidade das durações e o seu potencial como transmissor de vivências de sofrimentos coletivos constituem uma forte ligação entre os trabalhos de Wang Bing e do terceiro cineasta a abordar neste capítulo, o filipino Lav Diaz. As durações extremas são uma das mais distintas marcas do cinema de Diaz<sup>69</sup> e não podem ser dissociadas de um propósito de replicação de experiências temporais. Para a investigadora Lúcia Ramos Monteiro, a longa duração característica obras de Diaz representa um

“recurso estilístico privilegiado para afirmar a marginalidade de [...] um certo cinema filipino, funcionando, em última instância, como alegoria de um tempo histórico dilatado, marcado pelos cataclismos da história nacional (a colonização espanhola, a ocupação estadunidense, a ocupação japonesa, a ditadura de Marcos).” (2017: 436).

Existe, então, uma correspondência entre esta característica particular dos filmes de Diaz e o sofrimento de todo um povo ao longo da sua História (em alguns momentos, comuns ao próprio passado pessoal do cineasta<sup>70</sup>). Trata-se de um cinema que trabalha uma *duração memorial* (comum a algumas obras de Wang Bing) com o propósito de retratar fielmente diferentes passados coletivos. É através dessa duração que, em muitos dos seus filmes, o cineasta filipino subjuga o espectador a uma experiência concreta de representação da agonia do seu povo ao longo dos séculos de colonização e da ditadura contemporânea.

No entanto, além da duração, importa destacar a lentidão dos filmes de Diaz enquanto forma de preservação do tempo. Se, como já referimos sobre *Shoah*, a experiência do tempo nas nove horas e meia desse monumento de Lanzmann é ‘suavizada’ a partir da articulação dos diversos fragmentos dispersos, a escassa mobilidade espaciotemporal das quase seis horas de *Do Que Vem Antes* (2014) corresponde ao oposto: trata-se de uma experiência simbólica

---

<sup>68</sup> Traduções livres do inglês.

<sup>69</sup> Entre os mais reconhecidos filmes do cineasta contam-se *Evolução de uma Família Filipina* (2004) com 10 horas e 47 minutos, *Melancolia* (2008) com 7 horas e 27 minutos ou *Canção para um Doloroso Mistério* (2016) com 8 horas e 9 minutos.

<sup>70</sup> Nascido em 1958, Diaz viveu o período da Lei Marcial imposta por Ferdinand Marcos, que vigorou no país durante a década de 70 e resultou num regime autoritário e repressivo. Esta é uma importante nota biográfica tendo em vista a compreensão de algumas especificidades do seu cinema, especialmente a nível temático.

que transmite a inevitabilidade do sofrimento a partir de uma concepção temporal distinta e distante dos padrões cinematográficos convencionais. Lanzmann recorre à duração como forma de narrar a magnitude do acontecimento, *monumentalizando-o* através de uma distensão sua globalidade; Diaz subjuga as suas durações e ritmos ao propósito de transmissão de uma imobilidade e enclausuramento graves, inerentes à História do seu povo tal como ao seu próprio passado.

Contextualizando, importa referir que a lentidão é comumente tida como marca partilhada entre alguns dos mais aclamados nomes do cinema asiático contemporâneo<sup>71</sup> enquadrados no amplo e discutido conceito de *slow cinema*<sup>72</sup>. No caso de Lav Diaz, como já vimos, é notória a correspondência entre o peso permanente e prolongado de memórias traumáticas no presente de um país (totalmente indissociável das reconstituições) e o desconforto de uma inescapabilidade paralisante a que o cineasta submete os espectadores através dos longos planos fixos e imóveis: a duração, aqui, coloca em evidência o moroso processo de atuação do tempo sobre a memória. Além disto, a noção de uma passagem *lenta* do tempo constitui um gesto de representação contra a aceleração enquanto forma contemporânea de indução do esquecimento: os memoriais de Diaz dependem da transmissão dessa temporalidade característica como forma de representação justa de um passado, *desacelerável* porque inabalável.

O já mencionado *Do Que Vem Antes* inicia-se com um aviso de Diaz (em *voice over*) ao espectador: “*Esta história vem de uma memória*”. Situando a ação no ano de 1970, pouco antes do decreto da Lei Marcial que transformou o país, Diaz remete o filme para um tempo *anterior* (explícito no título) ao sofrimento imposto por Marcos ao povo filipino. No entanto, este sofrimento transparece no filme, não só pela constante presença temática da morte, como também por um ‘diálogo’ iniciado com os espectros da História, que assombra a duração e se torna visível a partir das manifestações e dos rituais populares. No fundo, a ideia expressa por Diaz através desta fusão de perceções temporais é a de que, desde que foi colonizado no século XVI, o povo filipino nunca deixou de estar submetido a traumas e sofrimentos.

---

<sup>71</sup> O reconhecimento internacional do trabalho de autores como Tsai Ming-Liang ou Apichatpong Weerasethakul corrobora essa tendência, pese embora estes dois exemplos se associem menos explicitamente ao passado traumático dos povos de Taiwan e Tailândia, respectivamente.

<sup>72</sup> Segundo a definição de Tiago De Luca e Nuno Barradas Jorge, o *slow cinema* é um “Movimento cinematográfico desestruturado, feito de filmes e práticas díspares conceituadas enquanto grupo por seu estilo comparável.” (*apud* Ramos, 2017: 434). Tendo isto em conta, importa assinalar que o epíteto é rejeitado por Lav Diaz e vários outros autores também consideram este conceito inoperativo para uma abordagem à obra do cineasta filipino.

Mesmo quando a ação decorre no século XX, existe uma vontade de memorializar a ancestralidade de um povo rural e distante dos centros urbanos que estabelece um gesto de resistência a um tempo inerente ao modo de vida capitalista, imposto através do colonialismo. Esta noção de tempo enquanto valor importado pelos colonizadores<sup>73</sup> (uma *colonização temporal*) e oposto ao tempo próprio e distinto da cultura nativa, que procura preservar um presente *alargado*, é central para toda a obra de Diaz. Sobre essa imposição de um tempo característico da modernidade enquanto forma de homogeneização das experiências, diz Fredric Jameson:

“[Q]uando o pré-moderno desaparece, quando o campesinato se reduz a um resto pitoresco, quando os subúrbios substituem as vilas e a modernidade reina triunfante e homogênea por todo o espaço, aí então o sentido mesmo de uma temporalidade alternativa também desaparece” (2011: 191).

Relativamente a este *desaparecimento de temporalidades*, é pertinente reconvocar o já abordado *Do Leste*, de Chantal Akerman. Se a urgência da cineasta belga em *criar arquivo* corresponde ao fim de um “mundo de tempo em comum” (Crary, 2018: 127) relativo ao fim do bloco soviético, é também certo que tanto Akerman como Diaz trabalham sobre um presente arrastado, permanentemente preso ao passado. No fundo, o grande elo de ligação entre *Do Leste* e *Do Que Vem Antes* passa pela representações de experiências de tempo exteriores ao capitalismo, residindo a fundamental distinção entre os dois gestos na visão de futuro que cada cineasta concebe: se *Do Leste* é construído com base na certeza de que o arquivo sobreviverá ao mundo que filma, as reencenações de Diaz têm como mote a recuperação de passados com uma implicação política, tanto no presente como no futuro. Reencenando o passado, Diaz nunca está preso à fatal urgência de Akerman, logo, o seu objetivo primordial passa, além do registo, pela revelação enquanto forma de preservação memorial.

Transfigurando a ideia de um *Tempo do Depois* - cunhada por Jacques Rancière como referência ao cinema pós-apocalíptico de Béla Tarr (cineasta cujo trabalho estabelece várias associações com a obra de Lav Diaz) - os filmes do realizador filipino podem ser enquadrados enquanto pertencentes a um *Tempo do Antes*: uma temporalidade resistente a todos os “cataclismos” da história de um povo e, em última análise, resistente à própria vida humana, porque anterior a todas as transformações que a humanidade impôs na forma de experimentar

---

<sup>73</sup> É o próprio realizador quem aponta esta ideia, numa entrevista a Tilman Baumgartel, publicada no livro *Southeast Asian Independent Cinema*. Diz Diaz: “Then the capitalist order took control. [...] The concept of time was introduced to us when the Spaniards came.” (2012: 174-75).

o tempo. Nesse sentido, os filmes de Lav Diaz representam, também, uma forma de *criar arquivo* sobre as interações da humanidade com tempos e espaços concretos e definidos, mas também com a morte e com uma dimensão sobre-humana da natureza. Em *Do Que Vem Antes* a relação com o espaço e com os elementos naturais chega a transcender a própria presença do homem no mundo, mas nunca perde essa relação muito concreta e definida com os acontecimentos históricos por si causados.

Segundo Alexis Tioseco<sup>74</sup>,

“[y]ou can feel the weight of history, of the past, in every frame of a Lav Diaz film. It’s written in the worn wrinkles on the faces of his characters, in their stammered speech, their furrowed brow; their moments of silence” (Tioseco, *apud* Brown, 2016: 118).

Esta impactante ideia de “sentir o peso da história em cada *frame*” vincula-se à citação de Wang Bing, sobre *A Fossa*, relativamente à “impossibilidade de recuperar a história” e à “possibilidade de sentir a sua existência”. A consciência da representação de passados provoca uma *densidade histórica* nas imagens e nas formas, criando *memoriais do tempo*: objetos dessincronizados do tempo em que são produzidos, precisamente através de uma distensão da experiência temporal que expande o diálogo entre as imagens do passado (logo, também, *arquivo*) criadas no presente e as memórias coletivas.

### **Renovar visões do trauma**

Para a investigadora e crítica Nadin Mai, os filmes de Lav Diaz representam uma “forma terapêutica de ultrapassar o trauma.” (2015: 278). O cerne da obra do cineasta filipino, defende a autora, excede o gesto de *dar a ver* tempos históricos (perdidos) através do cinema: mais do que isso, a representação importa enquanto “tentativa de escapar do ciclo de eventos que a vítima-sobrevivente é forçada a suportar” (*ibid*). O gesto de reencenar pode, dessa forma, corresponder a uma libertação do peso da história através da sua materialização em imagem. Além das temporalidades reencenadas, as reconstruções históricas de Diaz compõem, assim, um cinema “pós-traumático” (Mai, 2015), indissociável de uma necessidade tanto pessoal como coletiva de ultrapassar os traumas. Nos casos abordados neste capítulo, é através das reconstruções do cinema (como forma de ‘escape’ sobre a permanência no

---

<sup>74</sup> Crítico de cinema filipino cujo assassinato, em 2009, esteve na origem de *Investigação Sobre uma Noite Inesquecível* (2012), filme de Lav Diaz que consiste num único relato sobre o acontecimento.

presente de passados impactantes) que se dá a criação de imagens desses traumas *não imaginados*<sup>75</sup>.

Estabelece-se, assim, uma correspondência entre a necessidade de reconfigurar o passado e a urgência de o ultrapassar: quanto mais visível<sup>76</sup> e *presentificado*, mais próxima está a sua suplantação. Este é um importante ponto de contacto entre os trabalhos de Lav Diaz e Rithy Panh: ambas as filmografias partem de ângulos pessoais e de memórias que exigem um confronto com o presente através da criação de imagens. Na obra de ambos os cineastas, mais do que como motivos temáticos, os traumas funcionam como *motores* para a criação. É essa criação que permite à memória uma libertação do domínio estrito do passado. Como refere José Bragança de Miranda: “quando as imagens têm vida própria para além da memória, o imaginário confunde-se com o arquivo” (2008: 129). Ao reconstruir imagens *para além da memória*, os memoriais de Diaz e Panh (e de Wang no caso de *A Fossa*) assumem esse duplo estatuto de *arquivo*, integrando um conjunto mais amplo de imagens *comuns*, tal como a memória individual integra a memória coletiva, e de “*imaginário*”, mesclando-se com elementos interiores a cada povo e exteriores às próprias imagens. O trabalho sobre a memória aqui desenvolvido representa, assim, uma possibilidade de ‘fuga’ dos passados repressivos: importa “desligar a memória humana de todas as formas de totalitarismo”<sup>77</sup> (Passerini, 2005: 18).

Para Ricoeur,

“aquilo que caracteriza uma memória humana, uma memória cultural, é que se pode acumular; ela não é simplesmente aditiva, apagando de alguma forma os seus próprios precedentes. Não, ela forma um encadeamento com esses precedentes e, em virtude disso, eles tornam-se os seus antecedentes.” (2016: 55).

Este encadeamento cumulativo é notório nas obras de Panh e Diaz através de uma *ressignificação* (conceito já abordado relativamente às imagens de arquivo) das memórias coletivas através das reconstruções postas em filme. Essa criação, partindo de memórias e

---

<sup>75</sup> Relevamos, aqui, a imaginação (uma formação *com as imagens*) enquanto meio necessário para atingir o conhecimento sobre o passado. Esta é uma das mais importantes teses defendidas por Didi-Huberman em *Imagens Apesar de Tudo*. Diz o autor, na primeira frase do texto: “In order to know we must *imagine* for ourselves” (2008: 3).

<sup>76</sup> A ideia de *tornar o passado visível* convoca outro filme merecedor de menção neste capítulo: *O Filho de Saul* (2015), de László Nemes. Na sua longa-metragem de estreia o cineasta húngaro recriou o campo de extermínio de Auschwitz e a vida de um membro dos *Sonderkommando* (unidade especial de trabalho nos campos constituída por prisioneiros judeus) com base numa pesquisa exaustiva e recorrendo a documentos históricos. O filme conseguiu a ‘proeza’ de ser enaltecido por Claude Lanzmann, mesmo tratando-se de uma reencenação imagética do Holocausto.

<sup>77</sup> Tradução livre do inglês.

vestígios pessoais concretos, é exposta aos imaginários coletivos que condicionam a apreensão das imagens, mas que, simultaneamente, são também afetados por essas novas camadas de significação. Como num processo de remontagem, as imagens construídas de acontecimentos inacessíveis permitem que memórias coletivas traumáticas se concretizem visível e materialmente, sendo essa concretização, além de uma forma de memorializar e de combater o esquecimento, uma tentativa de atenuar os efeitos dos traumas. Trata-se de um *exorcismo* visual que, partindo do individual, influencia o coletivo e estabelece uma mediação sempre necessária para o acesso a fragmentos memoriais.

Uma das formas de construção desse acesso manifesta-se através do recurso a figuras humanas (ficcionalizadas ou reais) que atravessam os filmes de Panh, Wang e Diaz como forma de representação metonímica do sofrimento dos seus povos. Nadin Mai vislumbra esta incumbência em Florentina, personagem central de *Florentina Hublado, CTE* (2012), de Lav Diaz: os abusos e traumas a que a personagem é exposta (bem como as suas perdas de memória) podem ser lidos como alegorias para as experiências do povo filipino. O mesmo gesto é descortinável na longa revelação memorial de He Fengming, cuja sobrevivência permite homenagear todas as vítimas dos campos de trabalhos forçados na China maoísta; ou na presença do pintor Vann Nath, que utiliza a sua arte como forma de expressão do horror vivido pelo povo cambodjano às mãos dos Khmers Vermelhos.

As concretas definições geográficas e culturais manifestadas nos trabalhos dos três cineastas podem representar uma dificuldade no acesso a espectadores externos ao contexto histórico de cada nação. No entanto, além do possível exotismo desse contacto, transparece também nos filmes mencionados uma dimensão universal, comum aos memoriais (coletivos ou individuais) que colocam no seu centro os ‘sacrificados’ pelo movimento da História: é este gesto comum que possibilita a superação das distâncias culturais, unificando estas três filmografias, além de as colocar numa relação com as de autores de outras latitudes e formas artísticas (Johan van der Keuken, Christian Boltanski, ou até Filipa César, por exemplo). Nesta tensão entre distância e universalidade, as *visões sobre o trauma* não se renovam apenas para o povo em sofrimento: os três casos analisados representam a possibilidade de o cinema, definindo-se como veículo axiomático na memorialização das vítimas da História, interferir e modificar noções coletivas sobre realidades históricas *distantes*.

## Notas Conjuntas

O *cinema da reconstrução*, analisado neste capítulo através do diálogo estabelecido entre três autores não-ocidentais e contemporâneos, configura-se como um leque heterogêneo de *espaços em aberto* que constituem possibilidades singulares para a transmissão memorial cinematográfica. Para esta análise, os importantes e inegáveis afastamentos entre as obras dos três cineastas abordados são menos relevantes que os pontos de contacto que as mesmas estabelecem enquanto formas específicas de preservação de passados coletivos. Os métodos encontrados por Rithy Panh, Wang Bing e Lav Diaz para incorporar nos seus filmes os conceitos-chave comuns a que aqui aludimos - *ausências, tempos e traumas* - representam, então, linhas de fuga que, distintamente, respondem a uma mesma questão primordial: *como filmar o que (já) não existe?*

Importa, também, reafirmar a separação fulcral entre essa heterogeneidade nas *formas memoriais* analisadas da reconstrução e o trabalho sobre as imagens de arquivo ou os testemunhos explorados nos capítulos anteriores. Um dos principais contrastes nessa relação passa pelo estabelecimento de diferentes concepções de futuro<sup>78</sup>: se, na maioria dos casos abordados nos capítulos anteriores, as formas de ‘resgate do passado’ visavam, sobretudo, uma atuação sobre o presente do filme (retiramos *Do Leste* deste conjunto), os filmes analisados de Panh, Wang e Diaz partilham de uma consciência aguda relativamente à implicação memorial sobre o vindouro<sup>79</sup>: reconstruir o passado como meio essencial para construir o futuro. Como numa *atualização* do passado, estas reconstruções implicam com diferentes camadas temporais, por vezes indestrinçáveis. Conforme estipula Gilles Deleuze: “O tempo não sai do presente, mas o presente não pára de mover-se por saltos que se imbricam uns nos outros.” (2018: 83).

Em todos os filmes referenciados manifesta-se, igualmente, uma *crença nas imagens* concebidas no presente enquanto instrumento imprescindível para a difusão permanente de visões ímpares da História. Tal como escreve Rithy Panh: “Acredito na imagem mesmo que, evidentemente, ela seja encenada, interpretada, trabalhada. Não obstante a ditadura, podemos

---

<sup>78</sup> Diz Luisa Passerini: “People’s memories of their own past lives, what they remember and what they forget, are shaped by their own expectations for the future. (2005: 12).

<sup>79</sup> Destacamos a epígrafe de Lav Diaz com que iniciamos este capítulo como amostra representativa da importância das reconstruções filmadas enquanto forma de registo *visível* que permanece e ultrapassa os filmes: o cinema como forma de *prolongar* a consciência da humanidade sobre si própria.

filmar uma imagem justa.” (2022: 93). Não questionando essa notória e assinalável *justeza*, importa notar que nestas reconstruções, as imagens, criadas como elos de ligação entre tempos, primordiais para essa transmissão, revelam-se como meios sem fins: transcendendo as imagens, o *cinema da reconstrução*, sobretudo, *(re)constrói acessos*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A *constelação* que pretendemos formar com este trabalho (entre tantas outras possíveis, mediadas por outros tantos exercícios de programação) aproxima os filmes que a constituem de uma ideia de *ruína*: “passados sempre presentes” (Ferro, 1992: 106), resistentes a mudanças nos tempos, sujeitos a uma permanente interação com novas paisagens trazidas por essas mesmas transformações e, dessa forma, fixados enquanto marcas ou inscrições que influenciam a apreensão coletiva de *visões da História*.

Para John Berger, “Um indivíduo ou uma classe que estejam separados do seu próprio passado são muito menos livres para escolher ou para agir enquanto povo ou classe do que aqueles que sejam capazes de se situar na história.” (2018: 47). Todas as obras analisadas ao longo desta dissertação, e integrantes do *conjunto memorial* formado pela mesma, caracterizam-se por - além de uma justeza e adequação formal aos passados que memorializam - formarem visões específicas que se continuam para além da própria matéria fílmica e das memórias que a constituem. A exposição destas construções memoriais a novos contextos possibilita a permanência viva e intensa de memórias, contribuindo para a tal “situação coletiva na história” a que Berger se refere, sem que isso represente um obstáculo ao cumprimento de um propósito original de preservação ou homenagem.

Num contexto em que a crescente atomização e individualização das experiências quotidianas - indissociáveis do movimento de aceleração das sociedades na era do capitalismo tardio - adensam os questionamentos sobre o próprio conceito de memória coletiva (cuja valia já foi amplamente discutida pelas Ciências Sociais ao longo do século XX), a função social do cinema, materializada nas salas enquanto *lugares de comunhão*, encontra-se, analogamente, sob ameaça e num progressivo processo de aniquilação programada. Assim, é descortinável um paralelo entre os caminhos que o cinema (enquanto dispositivo coletivo) e a memória (pensada coletivamente) vão percorrendo na atualidade: a democratização nos acessos e na produção, e a abundância que daí resulta, não traduz necessariamente um estado de vitalidade ou progresso. Importa, aqui, voltar ao paradoxo de Nora mencionado no início desta dissertação: “Fala-se tanto de memória porque ela não existe mais.” (1993: 7). O cinema,

espaço em que, contemporaneamente, se “fala tanto de memória”, vai sendo desvanecido no seu papel de *criador de memórias coletivas*.

Perante este cenário é o próprio cinema que necessita de se constituir enquanto *força de resistência* e, simultaneamente, *lugar de refúgio* para espaços e tempos em dilaceração, registados a partir das memórias. Assumindo a dificuldade no estabelecimento de uma posição nesse sentido, a concretização deste desígnio num momento de banalização e “hipertrofia memorialística” (Huysen, 2014: 107) convoca a importância dos gestos de programação e de curadoria como formas de *pensar (a partir do) cinema* e, sobretudo, de distinção no seio de um excesso de oferta. A consciência para a importância desse pensamento, ausente dos “não-lugares” onde a experiência cinematográfica é, na sua maioria, vivida (ou consumida?) atualmente, será um possível primeiro passo para esse esforço de *resistência* nos trabalhos sobre a memória. Reside no pensamento crítico sobre os “lugares de memória” (Nora) um gesto de oposição à imposição dominante dos “não-lugares” (Augé) e um possível caminho para o cinema persistir, física e coletivamente, construindo comunidades *religadas* socialmente às suas memórias partilhadas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio (2008). *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Akerman, Chantal (2019). *My Mother Laughs*. London: Silver Press.
- Arendt, Hannah (2017). *Eichmann em Jerusalém - Uma reportagem sobre a banalidade do mal*. Lisboa: Ítaca.
- Augé, Marc (2005). *Não-Lugares – Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus Editora.
- Baudrillard, Jean (1991). *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Baumgartel, Tilman (2012). *Digital is liberation theology - Interview with Lav Diaz*. in *Southeast Asian Independent Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Benjamin, Walter. (1992). *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov in Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Benjamin, Walter (2004). *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Benjamin, Walter (2010). *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Berger, John (2018). *Modos de Ver*. Lisboa: Antígona.
- Bergstrom, Janet (2003). *Invented Memories*. in Foster, Gwendolyn Audrey (org.). *Identity and Memory: the films of Chantal Akerman*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Blanchot, Maurice (1990). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Blumlinger, Christa (2001). *Cineastas em Arquivos*. in Sena, Nuno (org.). *Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Bragança de Miranda, José (2008). *Corpo e Imagem*. Lisboa: Nova Vega.
- Bresson, Robert. (2005). *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras.

- Brown, William (2016). *Melancholia: the long, slow cinema of Lav Diaz*. in de Luca, Tiago & Barradas Jorge, Nuno (org.). *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Collingwood, R.G. (1989). *A Ideia de História*. Lisboa: Editorial Presença.
- Crary, Jonathan (2018). *24/7 - O Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*. Lisboa: Antígona.
- Debray, Régis. (1967). *Revolution in the Revolution? Armed Struggle and Political Struggle in Latin America*. New York: Grove Press, Inc.
- Deleuze, Gilles (2018). *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Didi-Huberman, Georges (2008). *Images In Spite of All*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Didi-Huberman, Georges (2017). *Povos expostos, povos figurantes in Vista n°1, 2017. Políticas do olhar*. pp.16 –31.
- Didi-Huberman, Georges (2017). *Diante do Tempo*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Elsaesser, Thomas (org.) (2004). *Harun Farocki - Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Farge, Arlette (1999). *Lugares para a História*. Lisboa: Editorial Teorema.
- Febvre, Lucien (1989). *Combates pela História*. Lisboa: Editorial Presença.
- Ferro, Marc (1992). *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Granja, Vasco (1981). *Dziga Vertov*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Grilo, João Mário (2007). *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*. Lisboa: Colibri.
- Halbwachs, Maurice (1990). *A Memória Coletiva*. São Paulo: Edições Vértice.
- Helder, Herberto (2006). *Os Passos em Volta*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Hicks, Jeremy (2007). *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. New York: I.B. Tauris.
- Hilberg, Raul (1996). *The Politics of Memory: The Journey of a Holocaust Historian*. Chicago: Ivan R Dee, Inc.

Huysen, Andreas (2014). *Políticas de memória no nosso tempo*. Lisboa: Universidade Católica Editora.

Jameson, Frederic (2011). *O Fim da Temporalidade*. in *ArtCultura*, v.13, n.22, pp. 187-206.

Kracauer, Siegfried (1995). *History: The Last Things Before the Last*. New Jersey: Markus Wiener Publishers.

Lanzmann, Claude (2012). *The Patagonian Hare - A Memoir*. London: Atlantic Books.

Le Bon, Gustave (1980). *Psicologia das Multidões*. Lisboa: Edições Roger Delraux.

Lebow, Alisa (2003). *Memory Once Removed: Indirect Memory and Transitive Autobiography in Chantal Akerman's D'Est*. *Camera Obscura*, vol.18, 1. pp. 35-83.

Madeira, Maria João (org.) (2019). *Chantal Akerman - As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Mai, Nadin (2015). *The aesthetics of absence and duration in the post-trauma cinema of Lav Diaz*. Tese de Doutoramento: The University of Stirling, Division of Communication, Media and Culture.

Maia, Tomás (org.) (2020). *Persistência da Obra I - Arte e Política*. Lisboa: Sistema Solar (Documenta).

Margulies, Ivone (1996). *Nothing Happens – Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham & London: Duke University Press.

Mèlich, Joan-Carles (2001). *La ausencia del testimonio: Ética y pedagogia en los relatos del Holocausto*. Barcelona: Anthropos.

Michelson, Annette (org.) (1984). *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Los Angeles: University of California Press.

Michelson, Annette (1990). *The Kinetic Icon in the Work of Mourning: Prolegomena to the Analysis of a Textual System*. In *October*, vol.52, pp. 16-39.

Moreira Salles, João (2004). Prefácio in Lins, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

- Morin, Edgar (1970). *O Homem e a Morte*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Nancy, Jean-Luc (2006). *La Representación Prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Nora, Pierre (1993). *Entre Memória e História: A Problemática dos Lugares in Projeto História*, v.10. pp. 7-28.
- Oppenheimer, Joshua & Ten Brink, Joram (2012). *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. New York: Wallflower Press.
- Panh, Rithy (2022). *A Eliminação*. Lisboa: Antígona.
- Passerini, Luisa (org.) (2005). *Memory & Totalitarianism*. New Jersey: Transaction Publishers.
- Prunes, Mariano (2003). *Dziga Vertov's "Three Songs about Lenin" (1934): A Visual Tour through the History of the Soviet Avant-Garde in the Interwar Years*. *Criticism*, Vol. 45, No. 2, pp. 251-278.
- Ramos-Martínez, Manuel. (2015) *The Oxidation of the Documentary, The Politics of Rust in Wang Bing's Tie Xi Qu: West of the Tracks in Third Text 29*: 1-2. pp.1-13.
- Ramos Monteiro, Lúcia (2017). *O cinema existe e resiste. Longa duração, análise fílmica e espectadorialidade nos filmes de Lav Diaz*. *Aniki*, vol. 4, nº2. pp. 434-455.
- Rancière, Jacques (2014). *A ficção documental: Marker e a ficção da memória*. in *A Fábula Cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rancière, Jacques (2011). *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Ricoeur, Paul (1995). *The Memory of Suffering*. in *Figuring the Sacred: religion, narrative and imagination*. Minneapolis: Fortress Press.
- Ricoeur, Paul (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Ricoeur, Paul & Castoriadis, Cornelius (2016). *Diálogo sobre a História e o Imaginário Social*. Lisboa: Edições 70.
- Rosenstone, Robert A. (2012). *History on Film/Film on History - 2ª ed.* New York: Routledge.

Simmel, Georg (1983). *O Estrangeiro*. in Moraes Filho, Evaristo de (org.). Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 34. São Paulo: Ática.

Todorov, Tzvetan (2008). *Los Abusos de la Memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Traverso, Enzo (2020). *O Passado, Modos de Usar*. Lisboa: Tigre de Papel.

## WEBGRAFIA<sup>80</sup>

Bing, Wang (2012). *Past in the Present. Director's Statement*. In Sabzian. 5/12/2018. <https://www.sabzian.be/article/past-in-the-present>

Bing, Wang (2013). *Filming a Land in Flux - Interview*. In New Left Review. <https://newleftreview.org/issues/ii82/articles/bing-wang-filming-a-land-in-flux>

Brody, Richard (2012). *Witness*. In The New Yorker. 12/3/2012. <https://www.newyorker.com/magazine/2012/03/19/witness-5>

Emmerzael, Hugo (2021). *On Body and Soul: Sergei Loznitsa Discusses "State Funeral"*. In MUBI. 21/5/2021. <https://mubi.com/pt/notebook/posts/on-body-and-soul-sergei-loznitsa-discusses-state-funeral>

Guarneri, Michael (2014). *The Burden of History. A Conversation with Lav Diaz*. In La Furia Umana. <http://www.lafuriaumana.it/?id=243>

Guarneri, Michael (2016). *Long Story Long: An Introduction to Lav Diaz's "Free Cinema"*. In MUBI. 8/10/2016. <https://mubi.com/pt/notebook/posts/long-story-long-an-introduction-to-lav-diaz-s-free-cinema>

Oliveira, Luís Miguel (2021). *A Máscara da Morte Vermelha*. In Ipsilon. 30/7/2021. <https://www.publico.pt/2021/07/30/culturaipylon/critica/mascara-morte-vermelha-1972113>

Roberts, Adam (2014). *Dis-moi - a Break-through Work by Chantal Akerman*. In Huffington Post. 4/3/2014. [https://www.huffingtonpost.co.uk/adamroberts/dis-moi---a-break-through-work-by-chantal-akerman\\_b\\_4896364.html](https://www.huffingtonpost.co.uk/adamroberts/dis-moi---a-break-through-work-by-chantal-akerman_b_4896364.html)

Rosen, Miriam (2004). *In Her Own Time: An Interview With Chantal Akerman*. In ArtForum. <https://www.artforum.com/print/200404/in-her-own-time-an-interview-with-chantal-akerman-6572>

---

<sup>80</sup> Links consultados pela última vez a 6 de maio de 2022.

## FILMOGRAFIA

*Chegada de um Comboio à Estação de La Ciotat* (1895), de Louis e Auguste Lumière  
*A Greve* (1925), de Sergei Eisenstein  
*Outubro* (1927), de Sergei Eisenstein  
*O Homem da Câmara de Filmar* (1929), de Dziga Vertov  
*Entusiasmo: Sinfonia do Donbass* (1931), de Dziga Vertov  
*Três Canções Sobre Lenine* (1934), de Dziga Vertov  
*Velikoye proshchaniye* (1953), de Grigori Aleksandrov, Sergei Gerasimov, Elizaveta Svilova, Mikhail Tchiaourel, Ilya Kopalin, Irina Setkina  
*Hiroshima, Meu Amor* (1959), de Alain Resnais  
*Je, Tu, Il, Elle* (1974), de Chantal Akerman  
*Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman  
*News From Home* (1976), de Chantal Akerman  
*Aujourd'hui Dis-Moi* (1980), de Chantal Akerman  
*Shoah* (1985), de Claude Lanzmann  
*Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (1988), de Harun Farocki  
*Histórias da América: Comida, Família e Filosofia* (1988), de Chantal Akerman  
*Videogramas de uma Revolução* (1992), de Harun Farocki e Andrei Ujica  
*Birthplace* (1992), de Pawel Lozinski  
*Do Leste* (1993), de Chantal Akerman  
*Amor Cego - Conversa com Jean-Luc Godard* (2001), de Alexander Kluge  
*S21, A Máquina de Morte dos Khmers Vermelhos* (2003), de Rithy Panh  
*A Oeste dos Trilhos* (2003), de Wang Bing  
*Prólogo* (2004), de Béla Tarr  
*Evolução de uma Família Filipina* (2004), de Lav Diaz  
*O Cerco de Leningrado* (2005), de Sergei Loznitsa  
*He Fengming* (2007), de Wang Bing  
*Melancolia* (2008), de Lav Diaz  
*A Fossa* (2010), de Wang Bing  
*O Homem Sem Nome* (2010), de Wang Bing  
*O Acto de Matar* (2012), de Joshua Oppenheimer  
*Investigação Sobre uma Noite Inesquecível* (2012), de Lav Diaz

*Florentina Hublado, CTE* (2012), de Lav Diaz  
*A Imagem Que Falta* (2013), de Rithy Panh  
*Do Que Vem Antes* (2014), de Lav Diaz  
*No Home Movie* (2015), de Chantal Akerman  
*O Filho de Saul* (2015), de László Nemes  
*Austerlitz* (2016), de Sergei Loznitsa  
*Canção para um Doloroso Mistério* (2016), de Lav Diaz  
*O Processo* (2018), de Sergei Loznitsa  
*Almas Mortas* (2018), de Wang Bing  
*Funeral de Estado* (2019), de Sergei Loznitsa

# *FRAGMENTOS MEMORIAIS*

Anexo visual construído exclusivamente a partir de *stills* retirados de filmes abordados ao longo desta dissertação



























