

Memória e Fascismo – A Verdade do Cinema e da Política Está em seus Efeitos¹

Roni Franci Dutra FILGUEIRAS²
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

Resumo: este ensaio faz uma análise comparativa entre os filmes *Fascismo Ordinário*, de Mikhail Romm, realizado em 1965; e *Imagens do Estado Novo – 1935-1947*, de Eduardo Escorel, de 2016, e a potência dessas obras na ressignificação do xadrez político na contemporaneidade. Ambas as obras têm como ponto de partida material de propaganda do nazismo e do Estado Novo, caracterizados pelo centralismo, autoritarismo e populismo. Nossa intenção é nos debruçarmos sobre as similaridades estéticas, narrativas e de *corpus* (o Terceiro Reich e o Estado Novo), à luz de pensadores e pesquisadores que investigaram temas como memória (BENJAMIN, NORA, LE GOFF, HUYSSSEN, POLLAK), cinema (LINS, REZENDE, FRANÇA) e poder (MAQUIAVEL, AGAMBEN e FOUCAULT).

Palavras-chave: poder; memória; cinema documentário; nazismo; Estado Novo

Introdução

A pragmática maquiavélica recomenda que para a manutenção do governo não faltaram aos bons príncipes subterfúgios para negar a fé – entendida como ética e moral. “Por isso, um príncipe prudente não pode nem deve guardar a palavra dada quando isso se lhe torne prejudicial e quando as causas que o determinaram cessem de existir.” (73-74-1993). E ainda que o Príncipe não tivesse todas as qualidades necessárias para o bom governo – a saber: piedade, fidelidade, humanidade, integridade, religiosidade – ele deveria simular tê-las.

Nas ações de todos os homens, máxime dos príncipes, onde não há tribunal para que recorrer, o que importa é o êxito bom ou mau. Procure, pois, um príncipe, vencer e conservar o Estado. Os meios que empregar serão sempre julgados honrosos e louvados por todos, porque o vulgo é levado pelas aparências e pelos resultados dos fatos consumados, e o mundo é constituído pelo vulgo, e não haverá lugar para a minoria se a maioria não tem onde se apoiar. (MAQUIAVEL, 1993, p. 75)

O filósofo entra aí no terreno que julga próprio da política: o das aparências e dos efeitos, na arena pública. E sublinha o caráter simbólico do poder. Ele trata da *virtú*

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, na linha Tecnologias da Comunicação e Estéticas, da Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO UFRJ), e-mail: roni.filgueiras@gmail.com.

(como virtude política) atrelada não aos valores morais, ideais, transcendentais. Ser virtuoso politicamente pode ser agir ao contrário da virtude moral. Ela segue o princípio da eficácia, ou seja, da adequação da ação à circunstância, à fortuna, a fim de manter a paz, a coesão social e a unidade territorial e política.

Dois princípios são ressaltados aqui: o da realidade (o efeito das coisas) e da razão política, isto é, o abandono do ideal regulador indica que a política não tem como objeto uma forma moral fora do tempo. O bem moral é substituído, então, pelo bem político. Maquiavel assim promove um rompimento, uma superação, com a tradição aristotélica do pensamento político, estabelecendo o realismo político (que no século XIX veio a dar na *Realpolitik*, a política de resultados em oposição à política de princípios). O bem público constrangeria o Príncipe a agir fora da moral, mas de forma *aparentemente* moral. A ação do Príncipe é pública, ou seja, na esfera política, na aparência, ela ressoa como símbolo.

A verdade efetiva das coisas revela a verdade da ação política, compreendida dentro do problema da aparência. O ser da política é uma mistura no reino do aparente, do visto e do percebido, do simulacro de verdade, entre o bem e o mal. O acontecimento bruto da política deve ter em conta os efeitos simbólicos e a aparência na esfera pública. O Príncipe será julgado tão somente pelos efeitos da sua ação política e não pelos motivos que movem verdadeiramente sua ação.

A verdade em Maquiavel já não corresponde àquela de Platão: a apreensão da coisa pelo intelecto já não corresponde à verdade política. Não se trata mais de verdade como correspondência de algo. Leva-se a verdade para o campo fenomenal, da aparência. O ser da política é circunstancial, conjuntural (acaso, aparência, temporalidade), aquilo que dota de sentido o signo bruto da ação política.

A política como jogo de forças circunstancialmente dispostas, que é tão mais eficaz quanto melhor responde às circunstâncias. Ser ou não ser moral não está em questão. “À mulher de César não basta ser honesta, deve parecer honesta” é frase que bem exemplifica a verdade da ação política. É da degradação política não conservar a aparência adequada, não parecer piedoso, fiel, humano, íntegro, religioso para a conservação do jogo político.

Se a vida não está longe da política, é também certo que a política não se desvincula da ação cotidiana, da memória e da arte, sendo parte indissociável de qualquer patrimônio cultural. É aqui que entra o cinema que tem como *corpus* a política.

Neste ensaio, pretendemos analisar *Fascismo Ordinário*, de Mikhail Romm, realizado em 1965, e *Imagens do Estado Novo – 1935-1947*, de Eduardo Scorel, de 2016, e a potência dessas obras na ressignificação da aparência no xadrez político. Pretendemos ainda destrincha-las como obras que querem atuar no campo de ação do comum, sujeitas a reapropriações, mas ao mesmo tempo prenes da subjetivação desses dois cineastas.

Ambas as obras têm como ponto de partida material de propaganda do nazismo e do Estado Novo, caracterizados pelo centralismo, autoritarismo e populismo. Nossa intenção é nos debruçarmos sobre as similaridades estéticas, narrativas e de *corpus* (o Terceiro Reich e o Estado Novo), à luz de pensadores e pesquisadores que investigaram temas como memória (BENJAMIN, NORA, LE GOFF, HUYSSSEN, POLLAK), cinema (LINS, REZENDE, FRANÇA) e poder (MAQUIAVEL, AGAMBEN e FOUCAULT).

Ainda que separados no tempo por meio século, as aproximações que podem ser feitas são inúmeras. Desde o desafio de dar nova leitura, lançar um olhar crítico a um material previamente criado para servir de propaganda aos regimes alemão e brasileiro – o chamado ensaio fílmico, “uma forma híbrida, sem regras estabelecidas e com dificuldades de ser definida de uma vez por todas” (LINS, REZENDE, FRANÇA, 2011, p. 57) – até as narrações em *off* – Romm opta por ele mesmo narrar o que se desenrola na tela com seu peculiar tom sarcástico; mesmo recurso adotado por Scorel, que emprega de retórica inquisidora e denunciante para sublinhar e contrapor o que se passa diante dos olhos do espectador: imagens de um Brasil que queria ser grande, soberano e alegre. Tanto Romm quanto Scorel dão ênfase às imagens do cotidiano, das ruas, das cidades e de homens e mulheres comuns.

Observamos que os diretores se emaranharam com seu objeto, duvidaram e implicaram os espectadores no que esses estavam (re)(vi)vendo na tela. Eles os provocavam, faziam perguntas e os estimulavam a duvidar e a pensar. Nesses ensaios fílmicos, os criadores não se apartaram dos acontecimentos retratados: viveram aquilo e não são neutros ou isentos. Em ambos, chama a atenção que fatos contemporâneos tenham sido tratados como manchas e pecados a serem rapidamente redimidos por uma espécie de amnésia coletiva. Um aviso que o próprio Benjamin faria nas famosas *Teses*.

O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe oprimida, a classe combatente. Em Marx, ela se apresenta como a última classe escravizada, a classe vingadora que, em nome de gerações de derrotados, leva a termo a obra de libertação. Essa consciência que, por pouco tempo, se fez valer ainda uma vez no “Spartacus”, desde sempre escandalizou a socialdemocracia. No decurso de três

decênios, a socialdemocracia quase conseguiu apagar o nome de um Blanqui, cujo som de bronze abalara o século anterior. Ela teve prazer em atribuir à classe trabalhadora o papel de redentora das gerações futuras. Com isso ela lhe cortou o tendão da melhor força. Nessa escola a classe trabalhadora desaprendeu tanto o ódio quanto a cota de sacrifício. Pois ambos se nutrem da visão dos ancestrais escravizados, e não do ideal dos descendentes libertados. (2005, p. 108)

Um fenômeno visto ainda em vários países que viveram sob ditaduras e que décadas depois passaram por processos revisionistas, derrubando Leis de Anistia – ou Pacto do Esquecimento –, como na Espanha de Franco; o Paraguai de Stroessner; a Argentina dos generais Onganía, Levingston, Lanusse e Videla; e o Chile de Pinochet. Romm e Escorel sublinham esse esforço de apagamento que conta com o encobrimento oficial, a tal aparência, pelo menos durante certo período/governo. E alertam em tom de lamento que tal movimento condena o presente/futuro a incorrer nos erros políticos do passado.

É sobre o tripé presente-passado-futuro que os cineastas trabalham, sublinhando que o passado é sempre uma matéria-prima sujeita a apropriações e reapropriações, narrativas de ficções, utopias e distopias. Algo plástico, maleável, que pode ser moldado e transpassado pelos fluxos de poder, sujeito a disputas perenes entre os assujeitados e as forças que desejam subjugar.

A história é incapaz de prever e de predizer o futuro. Então como se coloca ela em relação a uma nova “ciência”, a futurologia? Na realidade, a história deixa de ser científica quando se trata do início e do fim da história do mundo e da humanidade. Quanto à origem, ela tende ao mito: a idade de ouro, as épocas míticas ou, sob aparência científica, a recente teoria do *big bang*. Quanto ao final, ela cede o lugar à religião e, em particular, às religiões de salvação que construíram um “saber dos fins últimos” – a escatologia –, ou às utopias do progresso, sendo a principal o marxismo, que justapõe uma ideologia do sentido e do fim da história (o comunismo, a sociedade sem classes, o internacionalismo). (LE GOFF, 1990, p. 8)

A questão da temporalidade subjaz à principal indagação dos longas: a ameaça que regimes totalitários representariam para a democracia. E até mesmo a parlamentarização³ do sistema representativo dos Estados-nação do Ocidente em geral, e a do Brasil em particular, levaria a uma neutralização das forças democráticas – eliminando os extremos direita/esquerda, aglutinando-os num grande bloco ao “centro”, em que seus atores se articulariam não para o bem comum, mas exclusivamente

³ equivale ao Poder Legislativo

pautados por interesses contingentes e privados. Em outras palavras, de acordo com Aquino (1995), a parlamentarização tende ao centro e à corrupção.

No longa, lembra Escorel, é inegável o liame que sela o pacto contra a democracia dos mesmos atores da elite que tramaram a ruína de Getúlio (no caso específico de jornais de grande circulação nacional das famílias Marinho, Frias e Mesquita) e criaram o cenário para o processo de impedimento de Dilma Rousseff, em 2016, e que culminou com o golpe jurídico-midiático-empresarial e a prisão do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva, em 2018. Necessário mais uma vez enfatizar que as elites têm seu próprio modo de conduzir a política e o regime de modo a lhes favorecer os interesses. Em *Fascismo Ordinário*, Romm esmiúça a relação promíscua que o poder do Reich mantinha com a elite econômica e industrial alemã.

Pretendemos articular as semelhanças e sublinhar as singularidades dessas obras que inventariam como Estados de exceção podem seduzir corações e mentes. E como o cinema pode servir como um poderoso dispositivo de memória, se apropriando de imagens do inimigo: “uma imagem de arquivo é uma imagem indecifrável e sem sentido enquanto não for trabalhada na montagem” (DIDI-HUBERMAN *apud* LINS, REZENDE, FRANÇA, 2011, p. 57).

Duas ou Três Coisas que Eu Sei Deles: Mikhail Romm e Eduardo Escorel

Mikhail Ilich Romm nasceu durante o exílio do pai, um médico, na Sibéria. O menino cresceu em Moscou sob a influência da paixão da mãe pelo teatro. As artes sempre estiveram presentes na sua carreira: foi tradutor, ator, romancista, contista e escultor formado pelo Instituto Artístico-Técnico de Moscou. Já com 30 anos, entrou para o cinema, mas antes, foi caixeiro viajante e soldado do Exército Vermelho.

Trabalhou no Mosfilm Estúdio, como produtor e diretor. Décadas depois, atuou no Instituto Estatal de Cinema (VGIK), como professor e influenciou jovens diretores que se projetaram na cena mundial: de Andrei Tarkovsky e Grigori Chukhrai a Gleb Panfilov e Elem Klimov. Durante sua carreira, contabilizou 18 filmes, entre eles *Chelovek n° 217 (Garota n° 217)*, com o qual ganhou o Grand Prix (o prêmio de melhor filme dado pelo júri) do recém-criado Festival de Cannes, em 1946.

A guerra marcou a vida e a obra de Romm de maneira irrevogável. Por conta do ataque alemão à URSS, teve de se separar da mulher Elena e da filha. A partir da década

de 1940, o tema da guerra foi uma constante em sua obra, até seu último filme, o inacabado *World Today*⁴, sobre as duas Grandes Guerras. Seu longa mais polêmico foi *Murder on Dante Street* (1956), em que examinava o impacto da guerra e do fascismo nas novas gerações. *Fascismo Ordinário* bateu um recorde à época: foi visto por 40 milhões de espectadores.

Numa longa entrevista dada ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV), em 2005, o cineasta Eduardo Escorel, confessa não gostar de fazer cinema. Nem de ir a salas de exibição ou de escrever críticas ou mesmo dar aulas sobre cinema, apesar de gostar de ver filmes.

E refuta que seja pesquisador, ainda que sua atuação nesse campo – assim como as outras de roteirista, produtor-executivo, montador –, seja desempenhada com excelência. Cientista político de formação, Escorel faz do cinema uma plataforma ético-estética. É a resistência da experiência, como vista por Benjamin (1987), contra a vivência na velocidade do neoliberalismo.

Vinculado desde os 20 anos de idade ao Cinema Novo, sobretudo como montador – são suas a edição dos clássicos *Cabra Marcado para Morrer*, *Terra em Transe*, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, *Macunaíma*, *São Bernardo* e *Eles não Usam Black-Tie* –, esse premiado paulista localiza no curta *Visão de Juazeiro* o ponto de viragem de sua predileção pelo formato documental nas últimas décadas.

Em entrevista a Amir Labaki, no programa *Cineastas do Real*⁵, Escorel revela que a primeira ideia de título para o documentário *Imagens do Estado Novo 1937-1945* seria *Os Golpes do Estado Novo*. Nessa obra de quase quatro horas, ele depura sua técnica e arte, se concentrando no estudo do período varguista, que começou mais sistematicamente nos anos 1990, a partir de imagens de arquivo, quando iniciou a trilogia *A Era Vargas: 1930 - Tempo de revolução* (1990), *32 - A guerra civil* (1993), e *35 - O assalto ao poder* (2002). O roteiro de Escorel e Flávia Castro faz da aproximação entre memória e cinema algo vivo e potente.

⁴ Seus discípulos Marlen Khutsiyev, Elem Klimov e German Lavrov finalizariam o documentário em 1974, usando a narração em off de Romm, gravada previamente. Depois o rebatizariam como *I vsyo-taki ya veryu...*, (*Eu ainda acredito...*). Disponível em: < <https://tonnel.ru/?l=gzl&uid=737&op=bio> > e < <http://www.russia-ic.com/people/general/r/209> >. Acesso em: 9 dez 2018.

⁵ Disponível em: < <https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/4470698/> >. Acesso em 16 de maio de 2017.

A Banalidade do Mal

Fascismo Ordinário, do cineasta soviético filiado à escola de Eisenstein, é construído, ao longo de 132 minutos, como uma ópera, ora de maneira cronológica ora analisando determinado tema, alternando imagens documentais, de cinejornais e amadoras e anônimas da época com cenas da atualidade filmadas por Romm. O cineasta flagra a gênese do nazifacismo e de seu maior mentor, aquele que encarnou e se confundiu com o próprio Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP, em alemão): Adolf Hitler. E constrói sua narrativa apoiado, no início, em ensaios fotográficos de um *Führer* ainda desconhecido até sua ascensão à frente do NSDAP por meio de filmes encomendados pelo Ministério do Reich para a Educação Pública e Propaganda, comandado por Goebbels, até suas reverberações na atualidade (1965), o que inclui flagrantes das novas gerações das cidades envolvidas no conflito.

O cineasta pinça imagens que flagram cenas corriqueiras, do padeiro, do açougueiro, da dona de casa, da enfermeira até o alto escalão do Terceiro Reich, que dão conta de como aconteceu o processo de banalização do arianismo e do antissemitismo: Hitler e seus oficiais, sobretudo, Goebbels, ergueram um muro mítico do líder e do regime apoiado em forte propaganda e investindo pesadamente na formação militarizada das novas gerações. Em seu garimpo, Romm elegeu aquilo que chegou a nós das cerca de dois milhões de crônicas fílmicas nazistas. Ele mostra um particular retrato do fascismo alemão, com sua marcante narração em *off*, quando o diretor não se priva de fazer comentários sarcásticos sobre o regime.

E revela detalhes que passariam despercebidos a outros: do físico aos gestos, da vestimenta ao corte de cabelo impecável e ao bigode que virou uma marca registrada, a construção mimética dos nazistas da corporeidade de Hitler, que por sua vez imitou Mussolini, inclusive na mímica gestual histriônica e hiperbólica. Os enquadramentos com que Romm mostra fotos oficiais de ataques à população civil no Gueto de Varsóvia remete ao curta-metragem *Je Vous Salue Sarajevo* (1993), de Jean-Luc Godard.

Nessa obra, o diretor franco-suíço parte de um flagrante de soldados na Guerra da Bósnia (1992-1995) feito pelos fotógrafos Ron Haviv e Luc Delahaye. A câmera de Romm esquadrinha pouco a pouco detalhes da imagem até revelá-la por inteiro ao espectador: soldados apontando armas ameaçadoramente na direção de civis, adultos e crianças desarmados, opção bem semelhante à adotada por Godard. É uma forma de os diretores levantarem questões sobre nacionalismos e conflitos armados em suas épocas.

Alguns temas saltam aos olhos nessa “reconstituição” de Romm: a ponte entre passado e presente, a manipulação da propaganda nazista, a atuação da elite de industriais e banqueiros alemães que financiaram o que consideravam a vocação para a liderança ariana no mundo e seu papel de arautos do progresso, e a aliança para essa mesma evolução pioneira do povo alemão:

O progresso, tal como ele se desenhava na cabeça dos socialdemocratas, era, primeiro, um progresso da própria humanidade (e não somente das suas habilidades e conhecimentos). Ele era, em segundo lugar, um progresso interminável (correspondente a uma perfectibilidade infinita da humanidade). Em terceiro lugar, ele era tido como um progresso essencialmente irresistível (como percorrendo, por moto próprio, uma trajetória reta ou em espiral). (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 116)

Progresso e evolução, como entendia Benjamin, seriam de fato a libertação dos oprimidos do jugo dos opressores, do fim não natural do capitalismo. O papel das elites financeiras e industriais foi o de fomentar os planos expansionistas do regime: sócios no saque à burguesia e à elite judaicas, nomes como o do industrial Krupp von Boglen und Halbach (herdeiro da indústria bélica na Primeira e na Segunda Guerra Mundial, e atualmente fabricante de elevadores na parceira ThyssenKrupp) aparecem ao lado de Göring, o segundo homem do Partido Nazista; ou os de setores de construção civil (Hess, Göring e Hitler inauguraram estradas) e a indústria bélica que mantinham estreita parceria com o partido nazista, cujos militares conviviam no chão de fábrica. Como ressaltou Benjamin, e Romm corroborou: “O progresso, tal como ele se desenhava na cabeça dos socialdemocratas, era, primeiro, um progresso da própria humanidade (e não somente das suas habilidades e conhecimentos)” (LÖWY, 2005, p. 116).

‘A imagem é a aparência, mais do que o testemunho de alguma coisa’

Imagens do Estado Novo – 1937-1945 começa com uma provocação. Em *off*, a voz do diretor-roteirista-narrador indaga: “é possível fazer um filme sobre o Estado Novo com imagens de propaganda?”. E ao longo de 227 minutos, Escorel analisa o que, como escreveu Maquiavel, em *O Príncipe*, é a verdade da ação política: ela está nos seus efeitos na arena pública, dentro da lógica da aparência. Essa verdade dos efeitos e da aparência se assemelha ao cinema, e mais especificamente ao documentário.

Em seu depoimento ao CPDOC, o diretor afirma que a imagem traz em si o compromisso de retratar o real. “A imagem é a aparência, mais do que o testemunho de alguma coisa”. E foram as imagens dos anos 1920 de Padre Cícero Romão Duarte, a

que ele assistiu durante as filmagens de *Visão de Juazeiro*, em 1969, que lhe despertaram a percepção dessa capacidade de o cinema reter esse tempo estendido: “uma coisa espelhava diretamente a outra”.

Em registros do cotidiano das pequenas cidades – uma no Sul, onde se vê lado a lado a bandeira brasileira e a nazista –, grandes capitais, sobretudo a do então distrito federal, o Rio de Janeiro, e São Paulo; de imagens de Getúlio na intimidade, jogando golfe, posando para um escultor e a cena de seu busto abandonado sobre uma cadeira, na sacada do Palácio Guanabara; e de flagrantes de um país ainda em busca de sua identidade, em meio a guerras e conflitos internos; Escorel vai tecendo sua obra, mostrando as contradições de Vargas e as transformações políticas, sociais, culturais e econômicas ocorridas no Estado Novo.

Em *Imagens do Estado Novo*, chama a atenção o momento em que Getúlio discursa num estádio, em São Paulo, sem saber que seus opositores, militares e burguesia, preparavam o contragolpe, que culminaria em seu suicídio. O documentarista reconstrói ainda a promíscua relação de banqueiros, industriais, empreiteiros e empresários da mídia brasileiros – com destaque para as tradicionais famílias que há décadas comandam a mídia hegemônica e apoiaram o golpe jurídico-midiático-empresarial de 2016 – e estrangeiros com a cúpula do poder sob a forma de instituições de pesquisas – como o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) – que pavimentaram por meio de *think tanks* valores neoliberais e até financiamento de sucessivos golpes na história política do país⁶. Assim como industriais e banqueiros alemães consideravam a si mesmos como arautos do progresso, durante a ditadura militar-empresarial de 1964, no Brasil, esses mesmos industriais e banqueiros também tinham sobre si a mesma avaliação:

Calmon de Sá, como membro e protagonista do bloco de poder gestor da ditadura, reivindicou uma grandeza missionária à figura do dirigente empresarial semelhante à que os militares reivindicavam para as Forças Armadas. Para ele, o empresariado nacional era a única instituição ou classe capaz de conduzir um país de incautos à modernidade como potência. O empresário de 1985 era, para ele, o que teriam sido os generais em 1964. (VENTURINI, 2014, p. 170)

⁶ Do Golpe de 64, em que se destacaram, apenas para ficar em dois nomes, o industrial Henning Albert Boilesen – retratado no documentário *Cidadão Boilesen* (Brasil, 2009, de [Chaim Litewski](#)) do grupo Ultra, que financiou a Operação Bandeirantes e até participava pessoalmente de sessões de tortura no Doi-CODI –; e Ângelo Calmon de Sá, dono do Banco Econômico, que, assim como outros da elite econômica, fizeram fortuna por meio da associação com a Ditadura e o acesso à verba pública; até o Golpe de 2016, cuja campanha de difamação de Veja, O Globo, Folha de S.Paulo e Estadão pavimentou o impedimento de Dilma Rousseff e a prisão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva.

Em 227 minutos de projeção, *Imagens do Estado Novo 1937-1945* evidencia como se estabeleceram as bases da disputa das forças hegemônicas conservadoras e de um estadista e suas contradições, num país sempre à beira de cumprir o destino de líder de um continente mestiço. Mas que ainda se debate para cumprir a tal profecia de grandeza e apaziguamento dos conflitos, num futuro que se afasta quanto mais parece próximo.

Memória como Arma Política

A memória e a cultura, assim como o ser, se dizem de diversas formas. Há a memória e a cultura coletiva, nacional, oficial, de grupos, individual, dos vencedores, dos derrotados e dos excluídos. Romm e Escorel dão especial protagonismo à memória em suas obras. É desses escombros que Benjamin fala em sua *Tese XII*⁷, a memória que deve servir à luta presente e futura. As memórias que alicerçariam a revolução tendo como ponto de inflexão a luta de quem é o sujeito da História: a classe escravizada. As memórias dos derrotados que são sempre revivificadas e que se esgueiram entre as frestas. O que também é ratificado por Foucault (2009):

Como a memória é, no entanto, um importante fator de luta (é, de fato, em uma espécie de dinâmica consciente da história que as lutas se desenvolvem), se a memória das pessoas é mantida, mantém-se seu dinamismo. E mantém-se também sua experiência, seu saber sobre as lutas anteriores. (2009, p. 332).

Em diversas sequências, Romm aproxima passado e presente de “vencidos” e “vencedores” no conflito que colocou em lados opostos Polônia e Alemanha. Ele sublinha o esquecimento dos habitantes dos dois países na atualidade (1965), especialmente a das novas gerações, do que se passou em seus países. De certa forma, é o que o diretor brasileiro também destaca: o apagamento do passado. O que oculta a gênese e o fio que liga o Golpe de 2016 a todos os ataques dos adeptos da autocracia a chefes do Executivo (Jango, JK, Jânio, Lula) em épocas anteriores. Uma amnésia vista como a derrocada do presente-futuro também para Benjamin. Como escreveu Löwy: “Trata-se do tema da redenção das vítimas da História, que já encontramos nas teses II, III e IV, em seu duplo alcance, teológico e político” (2005, p. 109).

A arte, a estética das massas, o cinema, a publicidade, as *media* de modo geral, a educação formal da juventude, sublinha Romm, desempenharam papel chave na construção do imaginário simbólico do nazismo. O juramento de fidelidade a Hitler, “o

⁷ *Teses sobre o conceito da História*, escrito em 1940

fazem toda a Alemanha: dos meninos soldados às enfermeiras, dos carteiros às serventes, aos ferroviários e aos balconistas”, enumera o cineasta. O cinema e, sobretudo, os desfiles, segundo Romm, eram a arte máxima do nazismo. Marika Röck⁸, atriz e cantora alemã de origem húngara, encarnaria o ideal da mulher ariana, disposta a lutar e procriar pelo líder. O marechal Wolfram von Richthofen, comandante da Legião Condor, que bombardeou Guernica, Madri e Stalingrado (hoje Volgogrado) se esmera em sua marcha na ponta dos pés diante do Führer. No episódio *Pertencemos a Você*, crianças pequenas brincam e desenham fuzis, baionetas, suásticas, soldados, tanques, facas. E na primeira cartilha, aprendem um poema: “Heil, Hitler”.

Uma marca do filme de Romm é a maneira como as cenas flagram a sociabilidade e a cotidianidade daqueles que integraram a base do regime: o homem e a mulher do povo. Enquanto na Alemanha homens, mulheres, jovens e crianças protagonizam cenas urbanas de confraternização ou de adesão ao regime; no Brasil, as mesmas cenas se repetem em *Imagens do Estado Novo*, como a da bandeira nazista tremulando na Praia de Botafogo, da multidão de integralistas, os camisas verdes, desfilando no Catete. O ordinário e o comum que costuraram a base política de massa, nos dois regimes autocráticos tiveram na propaganda uma peça-chave para a construção de uma cultura de massa, propagadora das políticas de governo, publicizando a ideia de nação forte, de progresso contínuo e de um líder carismático e messiânico.

Romm e Escorel não têm o cinema como formação primeira, mas se encaixam na definição que Agamben faz de um estudioso: “Aliás, pode-se definir o estudo como o ponto em que um desejo de conhecimento atinge sua máxima intensidade e se torna uma forma de vida: a vida do estudante – melhor, do estudioso”⁹. E são como estudiosos que ambos fazem do cinema uma política: uma forma incessante de criar mundos.

Longe de querer dar conta de maneira totalizante de uma complexidade histórica, eles se valem de cacos, fragmentos, pistas, documentos de toda a espécie, o que quer que lhes pareça relevante, para compor sua cartografia: cinejornais estrangeiros e produzidos pelo Ministério da Propaganda do Reich e Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), fotos, manchetes, reportagens e notas em colunas de

⁸ “Marika Röck atuou como agente oficial da inteligência soviética, de acordo com documentos secretos do arquivo do Serviço Federal da inteligência da Alemanha”. Disponível em: <<https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/46482/famosa-atriz-de-filmes-de-propaganda-nazista-foi-agente-da-uniao-sovietica-durante-segunda-guerra-mundial>>. Acessado em: 8 dez 2018.

⁹ Disponível em: <<http://flanagens.blogspot.com.br/2017/05/estudantes-giorgio-agamben.html>>. Acesso em 16 de mai de 2017.

jornais, cartas, trechos de *Meinkampf* de Hitler, trechos de diário de Vargas, filmes domésticos que captam cenas da vida privada e filmes comerciais. No caso específico de Escorel, ele usa ainda a música popular brasileira como um forte elemento. Essa, aliás, um personagem quase encarnado, de que Escorel tem especial predileção. Por meio de uma seleção minuciosa, sucessos da MPB fazem o contraponto das imagens, ora sublinhando ora desdizendo o que se vê na tela.

Vimos, ainda, que é possível identificar, no cinema soviético dos anos 1920, as primeiras tentativas ensaísticas no cinema (Esther Schub, Dziga Vertov, Eisenstein), mas é na década de 1950, na França, que o ensaio toma forma de maneira mais duradoura, a partir dos filmes de Alain Resnais, Chris Marker e Agnès Varda. Às margens do cinema dominante, essas obras contribuíram para retirar o documentário da paralisia em que ele se encontrava nos anos 1950. São filmes em que a forma ensaística surge como máquina de pensamento, meio de uma reflexão sobre a imagem e o mundo, que traduz experiências, imprime rupturas, resgata continuidades. (LINS, REZENDE, FRANÇA, 2011, p. 58)

Romm faz registros do cotidiano das pequenas cidades e grandes capitais; imagens do Führer e de suas grandes procissões de tochas e desfiles militares, passando tropas em revista de fraque, conferindo exposições de artes e visitando fábricas e os rapa-pés com industriais. E, de flagrantes de um país ainda em busca de sua autoestima e salvação; o diretor vai costurando um painel mais complexo: de contradições de Hitler (como a de ser vegetariano) e transformações políticas, sociais, culturais e econômicas ocorridas na Alemanha entre guerras.

Fascismo Ordinário evidencia como se estabeleceram as bases da disputa das forças hegemônicas conservadoras, num país destruído por uma guerra, inflação e desemprego. O diretor flagra o colapso perpetrado pelo invasor aos monumentos dos países atacados pelo nazifascismo e a construção de uma arquitetura que encarcera, separa, alija e extermina o humano: com fornos crematórios, campos de trabalho forçado e guetos. O cineasta se detém num episódio inteiro nessa arquitetura urbana para a morte, como a que vitimou 500 mil judeus poloneses no Gueto de Varsóvia. Uma prática de extinguir memórias, civilizações e povos, que se pratica ainda hoje. O que Martín-Barbero (2002) diria se tratar do fundamento de laços que se tecem no cotidiano a partir de territorialidade, sublinhando o tempo esférico como ameaça à memória.

O lugar continua feito do tecido e da proximia de parentescos e vizinhanças. O que exige esclarecer que o sentido de local não é unívoco: pois um resulta da fragmentação, produzida pela desterritorialização imposta pelo global, e outro muito diferente que assume o lugar nos termos de Michel de Certeau ou Marc Augé. Qual é o lugar que introduz o ruído nas redes, distorções no discurso do global, através do qual surge a palavra dos outros, de muitos outros. [...] E o uso

que dessa mesma rede fazem muitas minorias hoje e comunidades marginalizadas ou grupos de anarquistas. [...] Romper com toda a dependência local é ficar sem a indispensável *perspectiva temporal*. E hoje assistimos à “emergência de um tempo *mundial* capaz de eliminar a referência concreta do tempo *local* da geografia que faz História”. Primeiro foi o tempo *cíclico* das origens, depois o *linear* da história cronológica, agora entramos em um tempo *esférico* que ao desabilitar o espaço liquida a memória, sua espessura geológica e sua carga histórica. (2002, p. 268-269, tradução nossa)¹⁰

A questão que se impõe sobre essa presentificação do passado é: que memórias/esquecimentos são produzidos? O próprio modo de operar do fetichismo da mercadoria descrito por Marx (2013) e Adorno (*apud* HUYSSSEN, 2014) seria um apagamento do elo humano que produz o objeto: a força de trabalho, a vida empregada na produção. “sua tese de que toda reificação é um esquecimento, uma tese que vê o esquecimento da mão de obra na produção como a base do fetichismo da mercadoria e de seus efeitos insidiosos nas estruturas de subjetividade da cultura moderna” (HUYSSSEN, 2014, p. 155). No entanto, a memória é versão atravessada por afetos e que costura o passado incessantemente com a linha da atualidade na História, plena de significados. Como demarcou Halbwachs (*apud* POLLAK, 1989):

Em sua análise da memória coletiva, Maurice Halbwachs enfatiza a força dos diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória e que a inserem na memória da coletividade a que pertencemos. Entre eles incluem-se evidentemente os monumentos, esses lugares da memória analisados por Pierre Nora, o patrimônio arquitetônico e seu estilo, que nos acompanham por toda a nossa vida, as paisagens, as datas e personagens históricas de cuja importância somos incessantemente lembrados, as tradições e costumes, certas regras de interação, o folclore e a música, e, por que não, as tradições culinárias (1989, p. 3).

As memórias estão em disputa interna, em constantes negociações e re-actualizações. Como assinalaram alguns historiadores da Escola dos Annales, a antiga discussão entre passado e presente ou presente e futuro não é neutra, embute uma disputa de valores, de assujeitamentos e jogos de poder. Le Goff (1990) chama a atenção para a materialidade da memória, como algo vivo, sujeito ao nascimento, reprodução e morte, à permanência e ao esquecimento, submetendo-se à dinâmica

¹⁰ el lugar sigue hecho del tejido y la proximidad de los parentescos y las vecindades. Lo cual exige poner en claro que el sentido de lo local no es unívoco: pues uno es el que resulta de la fragmentación, producida por la des-localización que impone lo global, y otro bien distinto el que asume el lugar en los términos de Michel de Certeau o de Marc Augé. Que es el lugar que introduce ruido en las redes, distorsiones en el discurso de lo global, a través de las cuales emerge la palabra de otros, de muchos otros.[...] Y los usos que de esa misma red hacen hoy multitud de minorías y comunidades marginadas o grupos de anarquistas. [...] Romper toda dependencia local es quedarse sin la indispensable perspectiva temporal. Y hoy asistimos a “la aparición de un tiempo mundial susceptible de eliminar la referencia concreta del tiempo local de la geografia que hace la historia”. Primero fue el tiempo cíclico de los orígenes, después el lineal de la historia cronológica, ahora entramos en un tiempo esférico que al desrealizar el espacio liquida la memoria, su espesor geológico y su carga histórica.

dentro do grupo. Como uma “substância viva e movente”, Nora (1993) destaca o potencial de manipulação a que está sujeita essa materialidade:

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. (1993, p. 8-9).

Em *Fascismo Ordinário* e nas *Teses*, Romm e Benjamin corroboram a mesma visão: é preciso lembrar sem tréguas da indignação e do ódio ao fascismo. É daí que se retira a “matéria explosiva com a qual a classe emancipadora do presente poderá interromper a continuidade da opressão” (LÖWY, 2005, p.112).

Conclusões extemporâneas

Ainda que afinados com certa tradição do documentário clássico, nossos diretores afirmam sua diferença ao não se filiarem à neutralidade da tradição fílmica documental. Em um jogo ensaístico, eles se mostram ao espectador por meio das suas vozes. É por meio da ironia e do sarcasmo que Romm se faz presente; enquanto Escorel se impõe dúvidas e desafios lógicos.

A irrupção da subjetividade em tantos níveis talvez seja o traço mais importante do novo documentário brasileiro. Mas há outros – na verdade, há um feixe de procedimentos, dispositivos e contaminações que fazem do momento atual um dos mais férteis da história. As diversas interações do falso e do verdadeiro, com todo seu potencial de deslizamento recíproco, alimentam experiências tão fascinantes quanto *Jogo de cena*, *Serras da desordem* e *Juízo*, capazes de criar um novo patamar de consciência no nosso documentário. (MATTOS, 2016, p. 172)

Como nota Mattos, é da acertada mistura de público e privado que os documentaristas tomam o pulso de acontecimentos banais e grandiosos, flagram as ondas de fluxo e refluxo da História que consagraram Hitler como o mentor do nazismo e da máquina de destruição e aniquilamento racista na lógica fordista; e Vargas, o construtor do moderno Estado brasileiro, como o pai dos pobres na memória coletiva nacional e considerado por militares e empresários um ditador. Mais que apontar caminhos e oferecer soluções, eles indagam, bifurcam rotas e fustigam sensibilidades. Promover o debate, jogar luzes sobre a realidade é tarefa inesgotável e de todo aquele que está disposto a resistir e criar novas formas de vida.

REFERÊNCIAS

AQUINO, R. **Parlamento, corrupção e centro**, 1995. Este ensaio foi publicado sob forma resumida no caderno Mais, da Folha de S.Paulo, em 12 de fevereiro de 1995, pp. 12-13, com o título de *Centro, o Alibi da Direita*.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas I: Magia, técnica Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

FOUCAULT, M. **Ditos & Escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

HUYSSSEN, A. **Culturas do passado-presente – Modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2014.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LINS, C.; REZENDE, L. A.; FRANÇA, A. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Revista Galáxia**, São Paulo, nº 21, p. 54-67, jun. 2011.

LÖWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARTÍN-BARBERO, J. **Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura**. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Econômica, 2002.

MAQUIAVEL, N. **O Príncipe**. São Paulo: Abril Cultural, 1993.

MATTOS, C. A. **Cinema de fato: anotações sobre documentário**. Rio de Janeiro: Editora Jaguatirica, 2016.

NORA, P. Entre memória e História: a problemática dos lugares. In: Les lieux de mémoire. **Projeto História**, revista do PPG História da PUC-SP. São Paulo, v. 10, 1993. Jul./dez. p. 7-28.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989, p. 3-15.

VENTURINI, F. **Da ditadura à democracia aparente: a Constituição da República Federativa do Brasil na Consolidação da Autocracia Burguesa (1964-1988)**. 2014. 344 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.