

***A verdadeira história de Lena Baker: cinema
e história na construção da memória***

The true story of Lena Baker: cinema
and history in the construction of memory

Milene Silveira GUSMÃO*

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA – UESB/BRASIL

Joslan Santos SAMPAIO*

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA – UESB/BRASIL

RESUMO

Este artigo toma o filme *A verdadeira história de Lena Baker* como índice analítico para discutir relações que se estabelecem entre os campos historiográfico e cinematográfico na construção da memória social. Considerando o convívio ambíguo e provocador que se estabelece entre historiografia e memória, a reflexão pauta a importância das narrativas cinematográficas baseadas em fatos reais, sejam ficcionais ou documentais, para discutir e problematizar a construção e a ressignificação de lugares de memória.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. História. Memória.

*Sobre os autores ver página 216.

ABSTRACT

*This article takes the film *The Lena Baker Story* as an analytical index to discuss relations established between historiographical and cinematic fields in the construction of social memory. Considering the ambiguous and provocative interaction established between historiography and memory, the reflection says about the importance of cinematic narratives based on real events, or whether fictional or documentary, to discuss and problematize the construction and reinterpretation of places of memory.*

KEYWORDS: *Cinema. History. Memory.*

1 Introdução

O papel do cinema é gerar uma memória de nós mesmos, um retrato de uma sociedade num dado momento. Eu não sei quantas pessoas viram *Vidas Secas* [clássico de 1963 do diretor Nelson Pereira dos Santos], *Terra em Transe* [de Glauber Rocha, feito em 1967], *São Paulo S.A* [filme de 1965 do cineasta Luis Sérgio Person] ou *Iracema – uma Transa Amazônica* [filme de 1976 do diretor Jorge Bodanzky]. Mas sei que esses filmes nos explicam, dizem quem somos, de onde viemos. E mais: podem não terem sido vistos por multidões quando foram lançados, mas continuarão a serem vistos ao longo das décadas, porque são filmes essenciais à nossa compreensão enquanto sociedade (Walter Salles Jr.).¹

A afirmação do reconhecido diretor brasileiro de cinema é inspiradora para o que aqui nos propomos discutir, pois embora a questão da memória esteja explícita em seu argumento, há no teor implícito do discurso uma construção de sentido que pressupõe a importância do valor histórico dos filmes para compreensão da sociedade. As considerações que serão tecidas ao decorrer do artigo também estão marcadas pelo convívio ambíguo e provocador entre memória e história, especialmente quando se trata de analisar a realização fílmica baseada em fatos da realidade, como é o caso do filme *The Lena Baker Story* (2008), com versão para o português intitulada “A verdadeira história de Lena

¹ Entrevista concedida à Revista *Época*, em 29 de agosto de 2008.

Baker?”. Tal cotejamento nos permite especular de maneira específica sobre a relação entre cinema, história e memória, pois diz respeito à maneira como um acontecimento do passado, que teve um julgamento injusto, foi ressignificado no presente por uma revisão do julgamento e da condenação de uma mulher a morte, na cadeira elétrica, nos Estados Unidos, em 1945. E mais, no que se refere à especificidade do cinema, interessa especular como a realização fílmica ao tratar da trajetória trágica desta mulher, ressignificando-a, se constitui um lugar de memória.

Não é novidade dizer que as relações do cinema com a história tem merecido uma atenção cada vez maior em diversos campos do conhecimento, inclusive pelos estudos do cinema. E embora desde os primórdios o cinema tenha sido percebido como registro histórico, como foi o caso do polonês Boleslaw Matuszewski², só mais recentemente há por parte da academia uma aceitação das imagens em movimento não apenas como documento, mas também como instrumento de reconstrução do passado.

Em se tratando da memória, também não há novidade em afirmar que a sua construção social passa decididamente por âmbitos culturais, onde os grupos que mais acumulam capital simbólico, os artistas e intelectuais, por exemplo, operam mecanismos de transmissão dos saberes socialmente acumulados, e isto parametra de forma significativa o que lembramos e o que esquecemos. Melhor dizendo, lembrar e esquecer diz respeito à capacidade humana de armazenar e transmitir simbolicamente esquemas de interpretação e possibilidade de expressão.

Os processos de construção social de memórias possibilitam os padrões para a estruturação do imaginário social, o desenvolvimento das relações sociais e o intercâmbio material dos sistemas sociais com a natureza. Ela fornece também os padrões para estruturação de sua dimensão espaço-temporal, sua configuração e seus ritmos de reprodução e mudança.

² Matuszewski trabalhou como cinegrafista na empresa dos irmãos Lumière e foi o primeiro a expressar de maneira organizada a relevância e a necessidade de se guardar e conservar os registros fílmicos. Publicou dois textos em 1898, defendendo que por meio do registro fílmico seria possível acessar o passado de uma sociedade, tanto para rever eventos históricos, como para observar características específicas de uma época.

Entretanto, a memória não é história; a memória não é cinema; o cinema não é história, ainda que a história tenha agido sobre ele. Nessa perspectiva, embora haja interdependência entre estes campos do saber, um não deve se sobrepor ao outro. Mas pode-se perguntar, contudo, se os territórios do simbólico e das temporalidades, presentes na criação, na estruturação da narrativa fílmica, na perpetuação relativa das imagens em movimento para a vida individual e coletiva não vincularia o cinema também como uma manifestação da memória. Não nos referimos somente aos documentários, mas ao cinema como ato criativo ou artístico e, pensamos que se pode sustentar, em boa medida, que todo cinema é registro do tempo e também uma memória sobre o tempo.

Mas o cinema não é estritamente memória e narrativa. É arte, potência criativa. Também é linguagem, possibilidade expressiva, movimento que não cessa de se constituir. É permanentemente atravessado por temporalidades e memórias que embasam as escolhas, as estruturas, a aventura desafiadora da produção fílmica e também os desdobramentos possíveis na constituição das sensibilidades receptivas, ou seja, no modo como também se iniciam e se formam o gosto estético e crítico, os humores, o pensamento crítico e até no modo de se construir e de se lançar a memória ao outro e ao fluxo do tempo.

Ainda indicamos aqui que a relação entre memória e história potencializada pela produção audiovisual, torna-se, na condição contemporânea, diante da pujança da difusão de conteúdos áudio-imagéticos, extremamente relevante para se pensar nos processos de aprendizado com e sobre imagens-movimento, na seleção ou escolha de imagens que podem ser positivamente trabalhadas para a formação das sensibilidades, na direção da ampliação das possibilidades perceptivas e na construção de sentidos. Certamente isto diz respeito tanto ao campo histórico, aos estudos da memória e potencialmente ao exercício do fazer cinematográfico.

Desta perspectiva, este artigo visa caminhar nos interstícios discursivos da História e do Cinema, tentando apertar alguns nós que se despuseram frouxos, opacos, carentes de outras interpretações. Buscamos desenvolver um exercício analítico, tentando compreender nessa relação

como a ficção cinematográfica se constitui enquanto um agente da história e, por consequência, caracteriza-se como um “lugar de memória”.

2 Cinema e História ou a história pelo cinema mediante a memória

Como limites possíveis desse vasto cenário, “História” e “Cinema” por muito tempo foram percebidas como narrativas díspares, sobretudo, pouco comunicantes para tratar das evidências do passado. À História cabia à preocupação com a dimensão do social e do econômico, a busca objetiva da verdade e do real. Ao Cinema, cabia escutar a dimensão simbólica, na busca pelo desvendamento do sentimento, da dor, da alegria e das sensibilidades humanas. Entretanto, com a terceira geração dos *Annales*, a História se aproximou da dimensão cultural da vida e percebeu a necessidade de dialogar com outras formas de dizer e representar as evidências do passado. Em síntese, a aproximação da História com o terreno da cultura abriu caminho para que outros historiadores buscassem novos discursos e flexibilizassem novos modos de ver, de representar e de reconstruir o mundo. Nesse sentido, percebemos algo inconcebível em tempos passados: uma diluição das fronteiras entre a História e o Cinema. Ou seja, no momento em que a História lança seu olhar para o Cinema, ela propicia que o especialista em seu processo de urdidura possa se interessar e se aproximar do cotidiano, do ínfimo, do esquecido, do particular, do pudor, do doméstico, do esquecido, da memória.

É lícito ressaltar que as discussões sobre o expediente das evidências não é único e exclusivo do campo historiográfico. Longe disso, ela está mais próxima de outros campos do conhecimento, embora estes campos não sejam distantes do campo historiográfico, como sublinha François Hartog (2011). *A priori*, podemos assinalar que o terreno da Filosofia é um dos campos que tratam intimamente do expediente da evidência. Neste campo, os modernos cunharam a expressão como algo que passava uma “clarividência”, “transparência”. Antes deles, os filósofos da Antiguidade Clássica, Aristóteles e Cícero, por exemplo, já faziam uso largamente do termo. Vale ressaltar este último, que inclusive foi o pensador que inseriu o termo *evidentia* na língua latina, o qual

traduziu o termo a partir de seu étimo grego: *enargeia*. Vejamos abaixo a compreensão que os gregos tinham da palavra:

A palavra orienta para a visibilidade do invisível, uma epifania, o surgimento do invisível no visível. Para Aristóteles, é a visão que, “por excelência, é o sentido da evidência”. Associada, com efeito, à visão, a evidência dos filósofos é “critério de si, *index sui*, ligada ao verdadeiro e necessariamente verdadeira. A *enargeia* está aí para garantir que o objeto é tal como ele aparece”. Desde então, é necessário, e suficiente, um dizer que diga o mais apropriadamente possível “o que se vê tal como isso é visto”. É, em primeiro lugar, essa evidência que Cícero traduz por *evidentia* (HARTOG, 2011, p. 12).

Nesse entendimento, a compreensão do termo se aproxima do *ver*, ao passo que se afasta da compreensão do *enxergar*. Em outras palavras, a evidência, em Cícero, orienta um conhecimento “verdadeiro”, que implica, por sua vez, garantir ao objeto visível sua essência, tal qual o seu “parecer”. Contudo, caminhando em outra direção, a Retórica – outro campo que faz uso do termo evidência – compreende o termo não mais como uma visão transparente, clara e distinta como a Filosofia, mas um *como se* da visão, ou seja, aquela caminha para o plausível, o verossímil, para se tornar inteligível ao cultural do presente histórico, nesse sentido, mais próximo do gesto de *enxergar* (HARTOG, 2011, p. 13).

Uma derradeira compreensão do termo é a atribuição dada pelo Direito e pela Medicina, que a utiliza como prova, testemunho, documento. É esse sentido de evidência que fez parte por muito tempo da historiografia, baseando-se em *rastos*, documentos, “provas” enxergadas pelo historiador.

Sugerimos que todo relato histórico sustenta-se pelos *documentos* e *monumentos* enquanto sinais, vestígios, *restos* de um tempo pretérito digno de conhecimento. Nesse sentido, é possível identificar as particularidades que envolvem o *documento*, enquanto escolha do historiador, e o *monumento*, como herança do passado (LE GOFF, 1996, p. 535). Todavia, tais particularidades podem tornar-se mais semelhantes do que díspares, se pensadas a partir de um conjunto de fatores envolventes dentro das relações de poder que se estabelecem a partir da memória e do

conhecimento histórico. Este, no entanto, deve ser examinado a partir da historicidade que o constitui.

O *monumento*, de acordo com Le Goff, configura-se como tudo aquilo que pode evocar o passado enquanto forma de perpetuar a recordação por meio de um sinal, voluntário ou involuntário, das sociedades históricas. Por sua vez, “o termo latino *documentum*, derivado de *docere* “ensinar”, evoluiu para o significado de “prova”” (p. 536). O que se percebe, a princípio, é que o termo *monumento* está associado a uma intencionalidade, enquanto que o *documento* passa por um processo temporal de modificação de sua semântica, ganhando um sentido moderno de testemunho histórico, sendo associado aos registros escritos, oficiais e “autênticos”. Assim, é possível afirmar que o *monumento* passa por um declínio em relação ao *documento*, em plena ascensão.

Os *Annales*, movimento que sugeriu uma nova proposta historiográfica, ampliaram o conceito de fonte histórica, libertando-se da classificação anterior que via apenas os *documentos* escritos e oficiais como dignos de “verdade”, passando a incluir qualquer vestígio capaz de identificar a ação do homem ou da mulher no tempo. Não obstante, o próprio *documento* precisou ser submetido a uma crítica mais radical. Os problemas postos por sua transmissão, enquanto produção, voluntária ou involuntária das sociedades históricas, agora são expostos, levando-se em consideração a própria intencionalidade de seu constructo, uma vez que “não existe um documento objetivo, inócuo, primário” (LE GOFF, 1996, p. 545).

Assim, o *documento* passa a ser selecionado pelo historiador, transformando-se em *monumento*, enquanto intenção de escolha. A partir desta curva, traçada pelos *Annales*, foi possível perceber o filme enquanto documento/monumento. Na esteira desse processo, a discussão que se pretende aqui busca desnudar as estratégias de reconstrução de uma trajetória de vida, baseada nos vestígios do passado, motivação do argumento fílmico.

Logo, os discursos produzidos pelas narrativas fílmicas históricas são uma espécie de artefato³ que cria, inventa, imagina e ficciona histórias de vida e de coisas. Entretanto, a estratégia de construção desses discursos

³ A noção de artefato é entendida aqui como a arte (o discurso cinematográfico) que cria o fato (o discurso historiográfico) por meio do documento/monumento (comum aos dois discursos).

está sujeita a transformações que dependem do tempo e da localidade, da conjuntura histórica e da sua poética cultural⁴, bem como da escolha de um percurso biográfico.

Entendemos que a biografia é um recurso de aproximação com o objeto, ou antes, uma estratégia de abordagem. Nesse sentido, conjecturamos que a estratégia de um pesquisador das narrativas biográficas deva ser a de desconstruir a homogeneidade da maioria das biografias que conhecemos e construir a partir delas uma multiplicidade, haja vista que a vida não é contínua, a própria identidade⁵ é ela mesma complexa e sua formação não é linear, talvez, sim, aberta para o devir em sua incompletude, assim como nos assinala Bourdieu (2006, p. 185):

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. [...] Como diz Allain Robbe-Grillet, “o advento do romance moderno está ligado precisamente a este descoberta: o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório”.

A trajetória de uma vida deve ser escrita e entendida a partir da compreensão de que os indivíduos estão sujeitos a incessantes transformações, nunca entendida como um objeto imutável e isento das influências das relações interpessoais. A vida é maleável às contingências, quer dizer, ela é cambiante, fragmentária, múltipla. Assim sendo, a versão do rosto biografado vai ser construída a depender de como e de que forma o diretor fílmico, o historiador ou o biógrafo articulou e relacionou os rastros e restos do passado.

⁴ *A priori*, deixaremos claro que a locução poética cultural está intrinsecamente relacionada com as noções que explicam e determinam o seu tempo e tudo que for produzido nesse período.

⁵ Como nos adverte Lejuene (2008, p. 35, grifos do autor): “Identidade não é semelhança. A identidade é um *fato* imediatamente perceptível – aceita ou recusada, no plano da enunciação; a semelhança é uma *relação*, sujeita a discussões e *nuanças* infinitas, estabelecidas a partir do enunciado”.

Nessa mesma direção, assinala Vilas Boas (2008, p. 163):

Os biografados não são consistentes, lógicos, simples e diretos como os biógrafos tentam nos fazer crer pela via da ostentação de seus perdidos e achados, seus gigantescos arquivos de informações, suas memórias prodigiosa, suas ideias fixas.

Esse posicionamento nos inclina a afirmar que nenhum objeto cultural pode ser construído como uma experiência homogênea de uma época; ao contrário, ele deve ser pensado como uma experiência única, pois a relação que o construtor biográfico desempenhou com os vestígios do passado vai depender, e muito, de suas experiências passadas e de sua vivência de mundo e da sua relação sempre “interessada” com o biografado. Nesse sentido, como o produtor da narrativa biográfica, em seu processo de urdidura, não se reconstitui uma trajetória biográfica sem a interferência do meio externo, o próprio biografado, também, não pode ser entendido fora de seu contexto social, não pode ser explicado como um elemento isolado. Na contrapartida, não há neutralidade por parte do biógrafo, uma vez que este mobiliza e monta uma trajetória, e mesmo que esteja amparado em relatos dos fatos, amparado em documentos (fotografias, cartas, e outros escritos ou registros imagéticos) a sua perspectiva comparecerá na tessitura do trabalho que se propôs realizar.

Sendo assim, pode-se afirmar que todo objeto cultural – qualquer obra fílmica e histórica – é construído à luz das relações e sistemas normativos de seu tempo, alcançar a “verdadeira” trajetória de vida de qualquer pessoa, por meio de uma narrativa biográfica, talvez, seja impossível.

Um dos motivos dessa impossibilidade deve-se ao papel da imaginação no momento da produção biográfica. Seja em um trabalho de História, seja em um filme de reconstituição histórica que pretende (re)construir a vida de personagens históricos, percebemos que o uso do exercício da imaginação é intrínseco a esses trabalhos.

Desta forma, a imaginação está presente desde o momento em que os construtores biográficos selecionam e recortam os restos do passado para tornar a trama mais enquadrada em seus códigos normativos.

Assim, a história de vida narrada se insere em um jogo sofisticado do armar. Portanto, a partir desse pensamento podemos perceber que não só a biografia se constitui enquanto fonte para um trabalho de pesquisa, como também os seus autores permitem essa possibilidade.

É lícito ressaltar que algumas biografias mitificam os biografados porque estes são exemplares, ou seja, em seu processo de urdidura os responsáveis pelas histórias de vida gostam de esquadrihar o biografado pelo que ele tem de mais exemplar, desenvolvendo uma exemplaridade pedagógica. Tomaremos de empréstimo, com os devidos cuidados para não incorremos em erros anacrônicos, o termo *historia magistra vitae* para, em seguida, acomodá-lo aos nossos argumentos.

Este termo – que na verdade é um *topos* –, por sua vez, postula o argumento de que a História é a mestra da vida. O *topos historia magistra vitae*, cunhado por Cícero empresta um sentido de imortalidade à história como *instrução para a vida*, de modo a tornar perene o seu valioso conteúdo de experiência” (KOSELLECK, 2006, p. 43, grifo nosso). O emprego desse *topos* é dirigido a uma prática pela qual o orador exerce sua influência persuasiva, por meio de uma coleção de exemplos pretéritos, “a fim de que seja possível instruir por meio dela [a história]” (p. 43).

Nesse sentido, quando assistimos a um filme que pretende contar a vida de alguém, com todo um ritual pedagógico, ele nos permite asseverar que a película em seu percurso biográfico, assim como a História, possui um caráter “prático e utilitário”, em que a instrução para o futuro acontece por meio de exemplos passados, sustentados numa espécie de aporia da verdade.

À luz dessas palavras, compreendemos que o filme *A verdadeira história de Lena Baker* constrói a imagem de sua protagonista como um grande exemplo de injustiça da sociedade da primeira metade do século XX. É o que podemos observar nas palavras proferidas pelo diretor Wilcox no site oficial do filme:

O lugar de Lena na história é fundado no simples fato de ter sido a primeira e única mulher a ser executada na cadeira elétrica na Geórgia. No entanto, sua importância vai além de simples

fatos. Lena tem agora o poder de educar uma nova geração acerca das batalhas que foram travadas outrora. Se não fossem as lutas e o tratamento desumano dado a Lena Baker e a outros como ela, não teria havido nenhuma verdadeira motivação para a mudança que ocorreu.⁶

Assim, a memória, construída/inventada pela utilização desse exemplo, sugere uma memória fixada na continuidade, em que os grandes exemplos históricos parecem constituir a lembrança necessária de um aprendizado futuro. Por sua vez, a exortação entre a lembrança e o esquecimento alinha-se ao binômio bem/mal, falso ou verdadeiro.

Nesse jogo, o “verdadeiro” e a “verdade” se sobressaem, pois estão amparados nos eventos, negligenciando o simbólico que trata do imaterial. Mas não devemos esquecer que o filme é uma produção dependente do imaginário, ou antes, a imaginação é um artifício presente na (re)criação do “real”. Assim, não podemos entender a narrativa biográfica sem o jogo sofisticado das ações subjetivas e suas reflexões.

Nesse sentido, é o biógrafo interprete que define o modo de narrar a vida de uma pessoa. Ele que escolhe por onde começa – pode ser pela morte ou pelo nascimento – não importando muito o que lembrar, mas como lembrar. Essa lembrança é construída de forma a persuadir o leitor/espectador, utilizando técnicas para representar uma ação desejada de forma verossímil, que carrega a ilusão de resgatar a “verdade” dos acontecimentos da vida de alguém no passado.

⁶ Lena's place in history is cemented by the mere fact that she was the first and only woman ever to be executed by the electric chair in Georgia. However, her significance goes beyond simple facts. Lena now has the power to educate a new generation about the battles that were previously fought. Had it not been for the struggles and inhumane treatment of Lena Baker and others like her, there would have been no real motivation for the change that has come. Disponível em: <<http://www.lenabakerthemovie.com/>>. Acesso em: 08 jul. 2012.

3 A “verdadeira” história de Lena Baker: um lugar de memória



Figura 1: Foto da capa do DVD

(Fonte: Disponível em: <<http://www.nationalledger.com/pop-culture-news/tichina-arnold-says-the-lena-168700.shtml#.UpnpgdKkonM>>. Acesso em: 08 jul. 2012)

Na imagem observamos que uma cadeira está disposta, ao centro da imagem. Logo acima, duas efigies de homens brancos. O cenário é obscuro, sombrio, subtraído de vida. Os dois homens parecem perder-se, atônicos, num horizonte distante. Aparentam fazer um esforço tremendo, talvez traumático, para enxergar o que se distancia da visão ligeira. A um só tempo, provocam a sugestão de fitarem um outro tempo que não o da vivência exata. Entre o passado e o futuro, eles buscam algo, precisam enxergar o ausente, ou antes, recompor, nos frangalhos da memória, um fiapo de vida. Mas a cadeira não pertence a nenhum deles; ela foi usada por outra pessoa, outra alma que, talvez, tenha se perdido nos rincões

de uma história preocupada com a luminosidade, o colorido das vidas, a puberdade dos acontecimentos bélicos, diplomáticos, enfim, com uma história “verdadeira”. Dois homens, duas visões, duas direções, dois tempos. Conta a mitologia romana, mas também a etrusca, que Jano era o porteiro celestial, representado por duas cabeças, a simbolizar os términos e os começos, o passado e o futuro, tal qual as duas cabeças, sem corpos, daqueles dois homens caucasianos. Eles representam o “início” e o “fim” de uma história aparentemente menor; tão menor que está ausente; tão menor que ainda não sabemos como começar, talvez porque seja desconcertante, incômoda, desnecessária. Mas a cadeira ainda está ali, a suplicar por sua história, por quem buscando algum “conforto” se dispôs a sentar-se, talvez por cansaço de uma vida marcada pelo álcool, surras, discriminações, temores, enfim, uma vida... Naquela cadeira está faltando algo, ou alguém. Diz o epíteto da imagem: “A verdadeira história de Lena Baker”. A “verdade” está ali, insuportavelmente tímida, ou antes, escondida de qualquer explicação. Uma “verdade” tão desconcertante que não pode aparecer... Um corpo ausente, invisível, já havia ocupado aquela cadeira que, suponho, tenha estado eclipsado pela história. Eis a memória, obscura e sombria, sempre “violada” pela história. Onde está Lena Baker? onde esteve Lena Baker? De forma nada fugidia, anteciparemos a resposta, ela estará aqui, a partir de agora, como um espectro a rondar, vigiar, perturbar a memória para, exemplarmente, pedagogizar as gerações futuras. Mas, para aparecer com toda a sua crueldade, ela precisa gritar, fazer-se ouvir por caminhos diferentes e ao mesmo tempo próximos, que são a História e o Cinema.

O filme *A verdadeira história de Lena Baker*, lançado no final de 2008 sob a direção de Ralph Wilcox, possui um título bastante sugestivo ao nosso exame e traz na capa a retórica assertiva de que é “baseado em fatos reais”, o que será fulcral para o desafio que nos propomos a enfrentar nas páginas seguintes.

A verdadeira história de Lena Baker narra a trajetória de uma mulher afro-americana que luta para superar os desafios e dificuldades impostos por uma sociedade na qual parece ter sido relevantes práticas orientadas

por valores sexista, racista e elitista, marcado no momento histórico dos primeiros anos do século XX. O filme apresenta a personagem que, ao lado da sua mãe, sobreviveu da colheita de algodão – atividade de importância considerável na economia do estado da Geórgia – na parte rural do município de Cuthbert, localizado no sul dos Estados Unidos.

O Estado da Geórgia, por seu turno, sofreu um surto de besouros que devastou um grande número de colheitas de algodão na década de 20 do século XX. Ao longo desses anos de rígidos limites de representações tradicionais de identidade, Lena Baker estabeleceu seu primeiro contato com o álcool e traçou o sonho de mudar de vida. Para isso, ela buscou acumular dinheiro se prostituindo, o que a levou pela primeira vez a prisão e posteriormente a condenação a 10 meses de trabalho duro e forçado. Após o pesado castigo, Lena voltou para a casa de sua mãe, onde, anos mais tarde, já mãe solteira de três crianças, ela se aproximou da religião passando a frequentar, de maneira mais corriqueira, a Igreja.

Finalmente, quando parecia que Lena Baker já havia superado os traumas do passado, ela é convidada a trabalhar temporariamente na casa de Elliot Arthur⁷, um homem branco, que tinha a reputação de ser um alcoólatra extremamente violento. Ao longo do tempo, iniciou-se uma série de abusos físicos e psicológicos contra Lena Baker. A protagonista é forçada a ser uma escrava sexual do senhor Elliot, além de ser obrigada a se embriagar por vários dias, sendo por diversas vezes raptada em seu próprio domicílio e mantida em cárcere privado durante semanas pelo mandatário ao ponto dela ficar impossibilitada de trabalhar e ver a mãe e os seus filhos.

Todo esse drama, vivido por Lena Baker, era acompanhado de sérias ameaças proferidas pelo homem caucasiano que prenunciava a morte dela e de toda sua família. Para aumentar a dramaticidade, Lena Baker era constantemente ameaçada de prisão pela polícia por estabelecer um relacionamento conjugal com um homem branco – nesse momento histórico, havia uma lei no estado da Geórgia que proibia pessoas negras de se relacionarem com pessoas brancas. Em contrapartida, o senhor

⁷ Elliot Arthur corresponde a um personagem fictício que foi criado para substituir Ernest Knight, o patrão assassinado de Lena Baker.

Elliot, que a mantinha em cárcere privado, nunca sofreu qualquer ameaça relacionada ao relacionamento.

Cansada da subtração de sua liberdade, Lena Baker levantou-se contra o opressor e em busca de sua emancipação entrou em briga corporal com o senhor Elliot que, neste momento, empunhou uma arma para intimidar e evitar que Lena saísse do cativeiro. No fervor do litígio, a arma disparou acertando o homem branco que morreu imediatamente. Lena Baker desesperada empreendeu uma retirada para casa da sua mãe. Posteriormente Lena encontrou com o seu filho, e o orientou a chamar o senhor Cândice, patrão e conhecido da família na esperança de que ele a ajudasse.

De acordo com o filme, em uma sociedade em que o discurso misógino, racista e elitista determinava os códigos jurídicos, sociais e culturais da primeira metade do século XX, Lena Baker foi imediatamente presa e seu julgamento, que aconteceu no dia 14 de agosto de 1944, durou apenas 4 horas. Com um corpo de jurado composto, estrategicamente, por 12 homens brancos, Lena foi considerada culpada e foi condenada à morte na cadeira elétrica.

O filme ainda nos informa que o governador do Estado da Geórgia concedeu a condenada um tempo de mais 60 dias para uma solicitação de perdão, entretanto, a solicitação foi negada. No dia 05 de março de 1945, após proferir as seguintes palavras “O que eu fiz, eu fiz em legítima defesa. Não tenho nada contra ninguém. Estou pronta para encontrar com Deus.”, Lena Baker foi morta, sendo a primeira e única mulher morta na cadeira elétrica no estado da Geórgia.

O filme se encerra com as afirmações de que a família de Lena Baker, no ano de 2001, entrou com um pedido de perdão ao Conselho da Geórgia de Perdão e Paroles, que foi concedido por considerar a decisão judicial original como racista. No ano de 2005, foi concedido pela junta de indultos da Geórgia perdão total e incondicional a Lena Baker e aos herdeiros de sua memória.

Sob a alcunha de *A história de Lena Baker*, percebemos a estratégia do diretor, que fazendo uso da retórica da verdade e o encobrindo por um véu historiográfico, tenta nos fazer enxergar a exemplaridade da vida

da personagem Lena Baker. “Não importa se é verdade histórica ou se é ficção, mesmo porque o exemplo não é dado pelo seu próprio valor, mas sim pelo seu significado” (KOVACH; ROSENTIEL apud VILAS BOAS, 2008, p. 156).

Fazendo uso de técnicas biográficas, o filme supracitado pretende esquadriñar o rosto de Lena Baker a partir da impressão de uma história única e definitiva, ou seja, uma versão final sobre a personagem biografada desempenhando um papel memorialístico extremamente forte e que é difícil arrancá-la das memórias já postas.

Entretanto, compor um discurso que põe à lume a dobra questionadora da relação memória e história não é nada fácil. Cada vez mais percebemos o afastamento da tradição amparada nas narrativas memorialísticas em relação à História. Pois, esta é caracterizada por uma construção de eventos distantes, em que a ligação, ou antes, o sentimento de pertencimento de grupo desaparece. Segundo Nora (1993), vivemos em um momento histórico cuja aceleração dos acontecimentos e da notícia sugerem um movimento de alteração do tempo, ou seja, a história torna-se mais rápida, acelerada, produzindo a sensação de hegemonia do efêmero. “A história torna-se eternamente contemporânea!” (D'ALÉSSIO, 1994, p. 97).

Na elaboração de uma reflexão sobre a memória, Pierre Nora investigou minuciosamente o conceito de aceleração da história, percebendo como o passado vai perdendo seu lugar para um presente eterno, conduzindo à perda de identidades. O autor afirmou que é no presente que se desperta a curiosidade pelos lugares de memória, ou seja, ameaçada pelo esquecimento, a sociedade elege os “lugares de memória” como forma de sobrevivência da identidade:

[...]os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso criar museus, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais (NORA, 1993, p. 13).

Bem próximo do entendimento da locução *poética cultural*, o pensador francês nos apresenta:

Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos (NORA, 1993, p. 13).

Nesse sentido, só há os lugares de memória, pelo simples fato de não existir mais memória espontânea. No momento em que não vivemos mais a memória coletiva e atualizada no grupo, somos levados a criar os lugares para abrigar esta memória carregada com um sentido comemorativo. “Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis” (NORA, 193, p. 13).

Os lugares de memória exercem o papel de aproximação dos tempos, o indivíduo presente em um lugar de memória percebe uma áurea de continuidade entre os tempos – mesmo de forma momentânea e fracionada – que a História não permite e não transmite, pois o que ela mais busca é o distanciamento entre o passado e o presente. Assim, foi graças à ação da História em relação à memória que se formaram os lugares de memória.

Os reis criam instituições-memória: arquivos, bibliotecas, museus. [...] Memória real, pois os reis fazem compor e, por vezes, gravar na pedra anais (ou pelo menos extratos deles) em que estão sobretudo narrados os seus feitos – que nos levam à fronteira onde a memória se torna “história” (LE GOFF, 1996, p. 429-430).

Diante disso, podemos perceber a encruzilhada em que se encontram os lugares de memória, pois estes servem à História – como ferramentas de estudo para os historiadores – e ao mesmo tempo representam aquilo que foi destruído pela própria História – a memória. Nesse sentido, os lugares de memória necessitam ser analisados a partir de uma perspectiva que os entendam como um recorte de memória criado por um grupo, em um determinado tempo, a partir dos dados que lhes interessavam manter vivo e presente.

É preciso salientar que as narrativas fílmicas e históricas, entendidas enquanto lugares de memória são portadoras dos códigos culturais do seu tempo. Referindo-nos ao filme em pauta, ele não é somente a manifestação de um contexto histórico, espiritual de uma época; ele é também discurso que invade e constrói segundo uma *poética cultural*. A rigor,

Acredita-se que, nascendo inacabadas e sem um fim pré-determinado, as pessoas não se completam a si mesmas. Estarão sujeitas ao intercâmbio com os signos de sua época. Nesse processo, mesmo os fatos mais obviamente brutais e aparentemente desconexos integram um sistema de rigorosa organização simbólica, que atribui conexão estrutural ao que parece disperso. Pelo presente argumento, no discurso da arte em particular – em que a fala do indivíduo se articula com a de sua cultura –, não é a realidade empírica que se impõe ao artista, mas uma certa ideia (*sic*) de arte e de realidade, que participa do intercâmbio entre os diversos tipos de registro de um período. É a essa interdiscursividade que se poderia chamar *poética cultural*. Por essa perspectiva, o estudioso da literatura [ampliaremos esse entendimento, também, ao estudioso do cinema] e da história deveria dedicar tanta atenção aos modos de representação metafórica da realidade quanto aos costumes e instituições políticas de um dado momento (TEIXEIRA, 2006, p. 32, grifo do autor).

Essa locução denominada por Ivan Teixeira de *poética cultural* compreende a própria ideia de “realidade”, de sua representação artística e simbólica. Nesse sentido, a compreensão do que entendemos

enquanto arte sustenta-se, por sua vez, nas convenções que determinadas sociedades atribuem ao artista. Portanto, mesmo que um diretor de cinema consiga resistir, ou em até certo ponto, burlar alguns códigos normativos impostos, ele não consegue escapar à poética cultural específica de seu tempo.

O artista demonstrará maior ou menor grau de consciência da poética de sua cultura, mas é ela que lhe apresenta os assuntos, os modos de organização e de exposição da matéria artística de sua obra. Qualquer que seja o caso, a teoria indica que o artista não trabalha com fatos, mas com uma poética dos fatos. Antes mesmo de se incorporarem ao discurso, os eventos já se convertem em tópica artística, deixam de ser realidade exterior para se transformar em signos da cultura ou em simulacro imaginoso do real. O próprio conhecimento da realidade, responsável pelas imagens que se convertem em arte, pressupõe a inclusão das formas do real em categorias conceituais que, no momento da leitura, não podem ser confundidas com a vida exterior à obra. Segundo esse argumento, entender a singularidade de um texto implica a compreensão da generalidade de sua estrutura, assim como decifrar um enunciado específico pressupõe o conhecimento da controvérsia de que participa e a que responde (TEIXEIRA, 2006, p. 37).

Portanto, o filme *A verdadeira história de Lena Baker* é portador dos códigos culturais do seu tempo. A película em tela não se explica apenas pelo seu contexto histórico, mas também pela *poética cultural* do tempo que o produziu. Assim, o exame sobre o qual nos propomos leva em consideração os condicionantes históricos e culturais que atravessou os responsáveis fílmicos e nos atravessam nesse momento.

Logo, a “verdade” sobre a vida de Lena Baker não está congelada na narrativa fílmica em tela, pois partimos do pressuposto de que a “verdade”, ou melhor, a ideia do que temos como “verdade”, e seu oposto a “mentira”, nada mais é do que uma fabricação, bem como a História e o Cinema.

A verdade é uma construção, uma construção social, uma construção política, isto quer dizer, a verdade é sempre

constituída por instituições sociais, que em cada sociedade estão autorizadas a produzir a verdade, para ser o lugar de produção da verdade. Na nossa sociedade definimos que a universidade, que a ciência é lugar da verdade, o lugar de produção da verdade. Nós construímos lugares e instituições para a produção da verdade (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 260).

A “verdade” e a “mentira” estão inseridas na dialética dos jogos de poder e jogos de verdade, ou seja, a “verdade” e a “mentira” são frutos de uma elaboração política, social, cultural e histórica, construída no início do século XXI, a luz dos valores, dos discursos, das instituições, linguagens e pessoas localizadas neste determinado espaço e tempo histórico. Portanto, *A verdadeira história de Lena Baker* nos garante a possibilidade de encontrarmos no filme a maneira como o diretor, ou o grupo e o tempo que ele pertence expressa sua impressão sobre a vida e a personalidade da Lena Baker.

Nesse sentido, o filme, enquanto lugar de memória, representa e fixa nos anais da História uma Lena Baker cingida pelas marcas do tempo que o produziu. É a partir dessa perspectiva que o filme é memória, pois pode ser revisitado, considerando, claro, da poética cultural do tempo que o imaginou, o produziu e o revisitou, nos permitindo enxergá-lo, como um monumento memorialístico.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Brincando de ir ao passado: entrevista com prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Junior. **Revista Território e Fronteiras**, Cuiabá, v. 5, n. 2, p. 275-296, jul./dez. 2012.

_____. Entrevista realizada com o Professor Doutor Durval Muniz de Albuquerque, em primeiro de junho de 2011. **Revista de Teoria da História**, ano 2, n. 5, p. 257-265, jun. 2011.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. (Org.). **Usos e abusos da História oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

D'ALÉSSIO, M. B. M. Memória: leituras de M. Halbwachs e P. Nora. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 1, n. 25, p. 97-107, 1994.

HARTOG, François. **Evidência da história**: o que os historiadores veem. Tradução de Guilherme João de Freitas com a colaboração de Jaime A. Clasen. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão et al. 4. ed. Campinas: UNICAMP, 1996.

LEJUENE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Tradução de Joivita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NORA, Pierre. Entre a memória e a História: a problemática dos lugares. **Projeto História**, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. **Nuevo Mundo Nuevos Mundos**, 4 fev. 2005. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/index229.html>>. Acesso em: 13 out. 2013.

ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado**: o filme histórico como efeito do real. 1999. Tese (Doutorado em História) – UFRGS/ Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 1999.

TEIXEIRA, Ivan. Poética cultural: literatura & História. **Politéia: História e Sociedade**, Vitória da Conquista: Edições UESB, v. 6, n. 1, p. 31-56, 2002.

VILAS BOAS, Sergio. **Biografismo**: reflexões sobre as escritas da vida. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

Recebido em abril de 2014.

Aprovado em maio de 2014.

SOBRE OS AUTORES

Milene Silveira Gusmão é professora Adjunta do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, ambos da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Coordenadora do Programa Janela Indiscreta Cine-Vídeo UESB. Líder do Grupo de Pesquisa em Cinema e Audiovisual: memória e processos de formação cultural. Pesquisadora do Grupo Cultura, Memória e Desenvolvimento da UnB. Integrante da Rede Latinoamericana em Educação, Cinema e Audiovisual — Rede Kino.
E-mail: mcsgumao@gmail.com

Joslan Santos Sampaio é mestre pelo Programa de Pós Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Atualmente é professor do ensino médio da Secretaria de Educação da Bahia.
E-mail: johistoria@yahoo.com.br