

Notas sobre o uso poético de arquivos históricos: o caso de *Noite e neblina*¹

Ricardo Lessa Filho²

Rodrigo Carreiro³

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

Dois dos mais importantes filmes feitos sobre o Holocausto, *Noite e neblina* (1955) e *Shoah* (1985) contêm posições antagônicas a respeito do uso de arquivos videográficos como documentos históricos. Este artigo tem como objetivo, a partir da contraposição entre os dois, examinar com rigor o uso de fotografias e registros imagéticos a fim de demonstrar que nem o uso metafórico-poéticos dessas imagens e nem pequenas inexatidões em seu uso, como acontece no caso do primeiro filme, são capazes de obscurecer o caráter documental e o valor histórico desses arquivos.

Palavras-chave: cinema; Noite e neblina; arquivo; nazismo.

Introdução: sobre o valor dos arquivos documentais

Apesar de terem sido lançados com trinta anos de intervalo entre si, *Noite e neblina* (Nuit et brouillard, Alain Resnais, 1955) e *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) são, sem dúvida, os dois filmes mais conhecidos e aclamados que tematizaram o Holocausto contra o povo judeu. Apesar disso, eles compartilham pouco mais do que o evento histórico que lhes servem de tema; são dos títulos de estética completamente diferente, a começar mesmo pela duração – são 32 minutos da produção de Resnais contra 566 minutos do título concebido pelo historiador Lanzmann. Mas a diferença mais marcante, e também mais polêmica, reside provavelmente no uso que ambos dão aos arquivos como documento histórico.

Como se sabe, *Shoah* está fundado sobre um hercúleo trabalho de pesquisa, através da qual Claude Lanzmann localizou testemunhas do Holocausto, persuadiu-as a lhe

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Curso de Comunicação da UFPE, email: ricardolessafilho@hotmail.com

³ Professor Dr. do Curso de Comunicação da UFPE, email: rcarreiro@gmail.com

conceder depoimentos (alguns muito longos e minuciosos) e construiu a narrativa inteiramente sobre a palavra falada dessas pessoas, a maioria sobreviventes de campos de concentração nazistas. Lanzmann recusou quase que completamente o uso de arquivos de imagens da Segunda Guerra Mundial – e, mais do que isso, lançou-se em uma cruzada furiosa contra o seu uso em documentários que focalizassem o período.

As imagens de arquivo são imagens sem imaginação. Elas petrificam o pensamento e matam todo o poder de evocação. Vale bem mais fazer o que fiz, um imenso trabalho de elaboração, de criação da memória do acontecimento. O meu filme é um ‘monumento’ que faz parte daquilo que monumentaliza como diz Gérard Wajcman. [...] Preferir o arquivo fílmico às palavras das testemunhas, como se pudesse mais do que estas, é reconduzir sub-repticiamente esta desqualificação da palavra humana na sua destinação para a verdade. (LANZMANN, 2001, p. 274).

A posição absolutamente inflexível de Lanzmann a esse respeito, aliada à quantidade nada desprezível de críticas que lançou em muitas ocasiões a várias obras que tentaram documentar e/ou discutir o Holocausto, lhe renderam críticas pessoais e uma fama de *enfant terrible*, uma espécie de guardião carrancudo que se apossou do evento histórico, atribuindo a si próprio a suposta de protegê-lo de quaisquer tentativas de representação – porque o Holocausto, para Lanzmann, é um evento irrepresentável.

Essa posição, e o conseqüente desprezo pelo valor histórico do arquivo como documento, tem sido objeto de contestação há muitas décadas. Este artigo pretende, de fato, examinar com rigor o uso de fotografias e registros de imagem em movimento, feitos ao longo do conflito bélico e utilizados por Resnais em seu filme, a fim de demonstrar que o caráter poético da obra, não pode obscurecer seu caráter documental e nem seu valor histórico, e que eventuais inexatidões históricas e/ou retoques visuais realizados pelo diretor francês não reduzem em nada o caráter histórico de *Noite e neblina*, tampouco provocando qualquer tipo de desvalorização da palavra testemunhal, como sugere o argumento de Lanzmann.

Arquivos, memórias e História

O filósofo Georges Didi-Huberman descreve que o filme de Resnais, tal como mais tarde *Shoah*, começa com a dor imóvel de paisagens vazias ou, pior ainda, banais. Ele lembra das palavras de Michel Bouquet, escritas a partir do texto de Jean Cayrol, que abrem o filme: “mesmo uma paisagem tranquila, mesmo uma pradaria com voos de corvos, colheitas e queimadas, mesmo uma aldeia de férias, com uma feira e um sino, podem

conduzir simplesmente a um campo de concentração”. *Shoah*, continua Didi-Huberman, perturbou-nos com as clareiras vazias do campo de concentração de Chelmno, reconhecida por Simon Srebnik, assim como *Noite e neblina* perturbou-nos com seus campos vazios percorridos por extraordinários “*travellings* sem tema” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 165).

Esses *travellings*, também noticiados por Alain Fleischer, apontam no filme de Resnais para um desapossamento do drama e do espetáculo, nos quais o movimento da câmera captura não o elemento humano, mas o vazio, o abismo, um fantasma:

Em *travellings* lentos, a câmera não se mexe senão nos cenários vazios, reais e vivos – ligeira agitação dos tufos de erva – mas vazios de qualquer ser, e de uma realidade quase irreal à força de pertencer a um mundo que, para mais, é o de uma improvável, impossível sobrevivência. A câmera parece deslocar-se em vão, sem efeitos reais, desapossada do drama, do espetáculo que estes movimentos parecem acompanhar, mas que não são senão os de fantasmas invisíveis. Tudo está vazio, imóvel e silencioso; fotografias seriam suficientes. Mas, precisamente, a câmera move-se, ela é a única a mover-se, ela é a única vida, não há nada a filmar, ninguém, só resta o cinema, não há nada de humano e de vivo a não ser o cinema, diante de alguns vestígios insignificantes, derrisórios, e é este deserto que a câmera percorre, é sobre ele que ela inscreve o rastro suplementar, rapidamente apagado, dos seus trajetos muito simples (FLEISCHER, 1998, p. 33).

Durante a montagem do filme, neste raro momento em que o homem pode controlar o nascimento da efigie, Resnais, confrontado com a “nova” natureza daquelas imagens, foi acometido por uma vertigem insustentável:

Tinha certa impressão de irrealidade, porque pegar uma dessas tomadas com outra, logo deslocá-la para obter certo efeito... me dava má consciência, e ao mesmo tempo me obrigava a refletir sobre a condição humana... fiz a montagem do filme em uma espécie de estado de vertigem (RESNAIS apud LINDEPERG, 2009, p. 59).

Essa vertigem se apoderou de boa parte da equipe que estava ajudando na montagem do filme, como aponta Sylvie Lindeperg (2009, p. 59) a partir da recordação de Henri Colpi que relata o momento de pânico de Anne Sarraute, outra ajudante, quando foi deixada sozinha por alguns minutos na sala de montagem: “[ela] enlouqueceu quando viu na moviola uma tomada que nunca havia visto, e que era um horror. Teve medo, saiu correndo e veio nos buscar, com o coração batendo desesperadamente”. Esta vertigem que é também uma *malaise*, no sentido que Danielle Quinodoz (1997) atribuiu, como aquilo que pode causar uma fraqueza, uma perda dos poderes mentais e físicos, sudorese fria, náusea etc. É do próprio aviltamento do homem à imagem capturada dos campo sustentar a hecatombe

humana, a destruição absoluta a partir de uma montagem nos faz sim compreender a profunda vertigem da equipe que trabalhava na Rue de Poissy; afinal, como suportar tais imagens, imagens totais do homem e daquilo que quase foi o seu fim? Assim,

a vertigem não exclui o rigor, e o risco de cair, intencionalmente, na "má consciência", cada tomada de *Noite e neblina* está colocada com uma precisão e uma maestria que provam o excepcional talento de um montador que dava a esta etapa do trabalho uma função equivalente a uma encenação. Este confronto da arte com a dor e o trágico foi produzido na Rue de Poissy (LINDEPERG, 2009, p. 59).

Há uma espécie de “outro mundo” habitando as imagens de *Noite e neblina*, como se um excerto das imagens de arquivo que Resnais se utiliza tivessem sido capturadas a partir de uma dimensão de vestígios inumanos: os corpos mutilados, os corpos desmembrados das cabeças, os corpos ora incinerados completamente, ora parcialmente, as crateras que atravessam a pele e a face humanas, a bacia que sustenta uma pilha de crânios de homens e mulheres (e a máxima de Lévinas, que dizia que era o rosto humano que impedia o homem de matar, foi aniquilada), os sabões feitos a partir da gordura do corpo humano, os mortos esqueléticos que morrem de olhos abertos, a imagem dos muçulmanos, estes homens mais mortos do que vivos... “para mostrar até que ponto se trata de outro mundo”, diz Resnais, e “nos esforçamos para montar curtos planos gerais e longos primeiros planos” (RESNAIS apud LINDEPERG, 2009, p. 59).

E diante das fusões entre a imagem-arquivo (as imagens em preto e branco) e as imagens do presente (daquele presente de 1955, filmadas em cor), existe uma diferença estilística considerável, perfeitamente visível ao analisarmos a duração média dos planos, a saber: as imagens-arquivo duram de dois a cinco segundos, enquanto as imagens coloridas duram aproximadamente entre quinze e vinte segundos cada. Além disso, como mais detalhadamente aponta Linderperg (ibid.), as tomadas coloridas que representam um terço do filme são apenas vinte e oito, enquanto as tomadas em preto e branco totalizam 279, trazendo a conclusão de que “um plano em cores dura em média o mesmo que quatro ou cinco planos em preto e branco”. O ritmo do filme, como escreve a historiadora francesa, estaria dado pela oposição entre a alternância do movimento “amplo e longo” das sequências coloridas, e o movimento “brusco, entrecortado” das imagens de arquivo.

A preferência formal de Resnais por longos primeiros planos em detrimento dos planos gerais curtos tem uma consequência estética: fragmenta o corpo das vítimas e deixa

um rastro preparatório que evoca a transformação do ser humano em coisa, alguma coisa que pode ser trocada, experimentada, ou simplesmente exterminada.

Vale lembrar que as imagens-arquivo que Resnais utiliza em *Noite e neblina* não são somente as imagens filmadas dos campos nazistas (sejam quando estes ainda funcionavam, sejam imagens logo após a liberação), mas o cineasta francês também recorre a imagens da genealogia do cinema para compor o panorama arquivista fundamental que é o seu filme. Nos primeiros planos de *Noite e neblina*, Resnais se utiliza de fotogramas presentes em *O triunfo da vontade* (1934) (fig. 1), de Leni Riefenstahl, assim como um plano de *A última etapa* (1948) (fig. 2), de Wanda Jakubowska, quando nos primeiros minutos do filme francês um grupo de soldados, cobertos por uma névoa cuja fotografia amplifica sua obscuridade, vigia os deportados que estão saindo dos vagões de um trem.



FIGURA 1 – Imagem de *O triunfo da vontade* (1934) presente em *Noite e neblina* (1955)



FIGURA 2 – Um plano de *A última etapa* (1948)
 presente em *Noite e neblina*

O sempre cirúrgico Serge Daney tinha razão, como aponta Didi-Huberman: *Noite e neblina* apostava em abalar a *memória* partindo de uma contradição entre documentos inevitáveis da história e marcas repetidas do *presente*⁴. Estes documentos da história são as famosas imagens de arquivo – a preto e branco –, que deixaram mudos de pavor os espectadores da época e que o cineasta Claude Lanzmann, hoje, pretende refutar pelo que considera como falta de rigor histórico⁵, embora o arquivo “felizmente não esgota nem seus mistérios nem sua profundidade” (FARGE, 2009, p. 12).

Devido a sua natureza sobrevivente, não há razão para desprezar o arquivo, como fez Lanzmann, porque é ele mesmo uma prova possível do que foi o nazismo; testemunhos

⁴ No famoso artigo *Le travelling de Kapo*, Daney escreve: “Eu ouvi o comentário desolado de Jean Cayrol na voz de Michel Bouquet e a música de Hanns Eisler que parecia odiar existir. Estranho batismo de imagens: *compreender ao mesmo tempo que os campos eram verdadeiros e que o filme era justo*. E que o cinema – ele sozinho? – era capaz de acampar nos limites de uma humanidade desnaturada. Eu sentia que as distâncias estabelecidas por Resnais entre o assunto filmado, o sujeito filmante e o sujeito espectador eram, em 1959 como em 1955, os únicos possíveis. *Noite e neblina*, um ‘belo’ filme? Não, um filme *justo*” (DANEY, 1992).

⁵ Didi-Huberman revive um depoimento de Claude Lanzmann a Vincente Lowy no seu livro *L’Histoire infilmable*, em que o documentarista francês diz a um projetista que, caso *Noite e neblina* seja exibido na sessão anterior a *Shoah*, ele cancelará a exibição do seu filme, já que nas palavras do próprio: “a confrontação ou a contiguidade dos dois filmes não tem sentido. Mesmo se o tema é idêntico, *Shoah* não tem nada a ver com *Noite e neblina*” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.170). Essa é apenas mais um dentre os tantos atos arrogantes de Claude Lanzmann em relação a tudo aquilo que veio antes ou depois de seu filme *Shoah*. De alguma maneira, Lanzmann tenta fazer de seu filme a verdade absoluta da catástrofe, aniquilando todas as outras imagens, os outros testemunhos fissurados; enfim, impossibilitando, à luz de sua obra máxima, que os vestígios de parte fundamental da história sejam reavaliados, estudados novamente como um esforço, por mais frágil que ele seja, de tentar compreender um pouco mais dessa cesura legada à humanidade.

é aquilo que essas imagens-arquivo são, porque embora deslocadas e fragmentadas, apesar de sua natureza incompleta, elas nos permitem *pensar* e *ver* a ferida diante da humanidade que o *Lager* impôs. As marcas do presente, diz o Didi-Huberman, vêm do “olhar sem tema” que Resnais lança sobre as paisagens vazias dos campos nazistas filmados em cores, “mas vêm também de uma vontade de dar todo o espaço sonoro do filme a dois sobreviventes das perseguições nazistas⁶: não *testemunhos* no sentido estrito da palavra, mas escritas voluntariamente distanciadas” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 168).

Georges Didi-Huberman por fim aponta para a decisão formal – de índice radical – que Alain Resnais elege para o seu documentário, e onde essa escolha comporta sempre uma aporia correlativa, já que o que é atingido num dado momento, perde-se noutro:

Nas escolhas que faz relativamente à duração dos planos e à montagem, Resnais atinge esse poderoso sentimento de presente, que nos dá uma representação sintética daquilo que poderia ser “um campo” na Alemanha nazi. Consequentemente, “os campos” não se distinguem e a dimensão da análise histórica passa para segundo plano (lembramos que a distinção entre campos de extermínio e de concentração ainda não era prática corrente na historiografia dos anos cinquenta). Consequentemente, a imagem dos corpos esqueléticos vem constituir um “ecrã que se interpõe ao massacre de mulheres e de crianças perfeitamente sãs, conduzidas às câmaras de gás mal acabavam de descer dos vagões” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 168).

As imagens-arquivo utilizadas em *Noite e neblina* exibem um excerto fundamental da história dos campos nazistas, momentos desoladores e assombrosos, onde a natureza do testemunho e do arquivo reivindicam tanto as suas partes corroídas quanto seus papéis históricos e imprescindíveis. No panorama arquivista que Resnais monta, há um espectro de abandono, de lacunas atravessadas, de gritos da morte sufocados; o arquivo dos campos emana uma orfandade, um luto pelo homem exterminado pelo homem. O arquivo, como escreveu Arlette Farge (2009, p. 20), “ao mesmo tempo que invade e imerge, ele conduz, por sua desmesura, à solidão”. Solidão e abandono que essas imagens em sua dolorosa tarefa de transmissão legou ao mundo.

A imagem cesurada das câmaras de gás que o filme gravou à eternidade, aquele espaço onde o homem, como disse Blanchot, foi destruído apesar de sua indestrutibilidade, este silêncio mesmo que contamina tanto do tempo da obra de Resnais: os fantasmas daqueles mortos por gaseamento habitam o quadro do filme e o metro quadrado do chão

⁶ Os dois sobreviventes das perseguições nazistas a que Didi-Huberman faz referência são justamente o poeta francês Jean Cayrol, sobrevivente do campo de Mauthausen-Gusen, que foi convidado por Resnais para escrever o texto de *Noite e neblina*, e Hanns Eisler, compositor alemão e responsável pela banda sonora do filme, que fugiu da Alemanha nazista em 1933.

quando a câmara invade uma das câmaras de gás, esta ruína absoluta criada pelo homem para exterminar o seu semelhante, desabitando-o de qualquer esperança, destituindo-o de qualquer verdade.

A descontextualização impossível de *Noite e neblina*, isto é, a sua importância insubstituível vem de um certo amálgama de imagens da história da catástrofe, de um caldeirão imprescindível de primeiros momentos de um acontecimento que ultrapassou tudo, e à luz de sua fecundação (o ano de 1955), aquilo que cercava os campos tanto de concentração quanto de extermínio (ainda que na época da realização do filme, a historiografia não separava a diferença entre os campos, que como hoje sabemos, é substancial) eram conhecimentos titubeantes, cindidos diante do horror de tal ocorrido. Assim, recordemos

a foto de origem norte-americana que mostra os deportados deitados em seus dormitórios em Buchenwald, a foto do “muçulmano” tirada pelos ingleses em Sandbostel; a imagem do deportado sustentado por seus camaradas em Wobbelin sob o olhar dos soldados norte-americanos; a foto do moribundo com os olhos desorbitados – que faz lembrar do olhar de Van Gogh – tirada por Germaine Kanova no campo de Vaihingen em 13 de abril de 1945 (LINDEPERG, 2009, p. 61).

Ou ainda quando vemos um último efeito da montagem, igualmente criticado por certos historiadores, no que toca a sequência do “aniquilamento”. Mostrando a visita de Himmler a Auschwitz em julho de 1942, o excerto do filme está organizado assim:

travelling ao longo da coluna de pessoas detidas; comboio acentuado; trem de Dachau; fotografia do “Álbum de Auschwitz” que mostra a seleção na rampa de Birkenau; seis fotografias de homens, mulheres e crianças nus ou que se despem antes de sua execução; plano fixo das caixas de Zyklon B; sequência em cores da câmara de gás. Esta montagem é tributária das ambivalências da escritura do roteiro e da versão final do texto de Jean Cayrol. Ocultando toda referência a “Solução final”, o comentário apresenta implicitamente a câmara de gás como uma das modalidades da morte do conjunto de deportados. Mas sim, com exceção da tomada do trem com os cadáveres, filmada durante a liberação de Dachau, os documentos de arquivo que compõem esta sequência se referem, todos, à destruição dos judeus europeus (LINDEPERG, 2009, p. 64-65).

E diante do profundo impacto que o arquivo de imagens, à luz da montagem do filme, incidiu sobre Resnais e sua equipe, alguns equívocos históricos ocorreram, a saber: as seis fotografias exibidas em *Noite e neblina* mostram as vítimas fotografadas antes da execução por tiros; no roteiro do filme, quando a quinta imagem aparece, a montagem nos leva a acreditar na legenda, “fotos alemãs tiradas na União Soviética”, o que se revela um

erro factual. A quarta imagem, de mulheres nuas juntas a uma cova (algumas levam bebês nos braços), como aponta Lindeperg (2009, p. 65), é bastante conhecida e na verdade “se trata de mulheres e crianças judias no gueto de Mizocz, fotografadas antes de suas execuções pela polícia ucraniana em outubro de 1942”. Como é destacado por Clément Chéroux (2003) na sua exemplar coletânea de imagens e teorias sobre o erro fotográfico, essa famosa imagem, reproduzida tantas vezes, foi durante muito tempo usada erroneamente em vários livros de história como sendo a entrada dos deportados na câmara de gás.

Se o arquivo foi incluído de forma historicamente incorreta dentro do filme, distorcendo o seu significado original, é compreensível que este erro tenha sido fruto de um *maelstrom* de imagens sobreviventes, como ao mesmo tempo da violência que quem as vê é compelido a suportar. Esta tarefa de resistência à imagem do horror da catástrofe nazista, aliás, tem um momento delicado e caro ao nosso trabalho, quando Resnais utiliza em seu filme uma das quatro imagens tirada em agosto de 1944 pelo judeu grego Alex, um dos membros do *Sonderkommando*, no Crematório V de Auschwitz-Birkenau. Neste caso específico, a incorreção se encontra no reenquadramento do fotograma (fig. 3) promovido pelo cineasta francês, uma operação imagética sutil, mas que acaba por reduzir a terrível circunstância em que a fotografia foi tirada – ela elimina a assustadora sombra da porta, presente no arquivo original, corte que acaba por excluir o perigo moral e o caráter secreto e proibido do esconderijo do autor da foto, para o qual a silhueta da escuridão foi cúmplice essencial do gesto heroico, passível de punição com morte imediata. Tal sombra ameaçadora está presente na foto original (fig. 4).



FIGURA 3 – Foto de um dos membros do *Sonderkommando*

reenquadrada para *Noite e neblina*, mostrando cadáveres incinerados



FIGURA 4 – Foto original tirada pelo *Sonderkommando*.

Diante dessas imagens-arquivo fundamentais que nos permitem apontar uma ideia do que foi a Shoah, apesar da natureza terrível da mesma, que torna difícil qualquer pensamento lógico, por qual motivo um filme como *Noite e neblina*, testemunho repleto de vestígios – como é, de fato, todo o testemunho da catástrofe –, sofreu e ainda sofre um afrontamento de especialistas da história e autores de imagens, em particular a obstinada cruzada anti-arquivo liderada por Claude Lanzmann, que apontam no filme de Resnais uma natureza abjeta por causa da presença de arquivos como este? Talvez seja porque o filme mostra, com uma rudeza crua e chocante, aquilo que jamais deve ser extinto: a imagem da destruição (quase) total do homem. De fato, o arquivo, ao existir, não somente legitima historicamente uma história de extremo horror e racismo, como difunde e transmite um fragmento da dimensão horrífica daquilo nele gravado, capturado – uma dimensão que a palavra, cuja validade histórica é defendida por Lanzmann, por mais fundo no abismo que

ela possa ir (caso do filme *Shoah*), não conseguirá reter de forma tão nítida e indelével como a imagem fundamental que *Noite e neblina*, com seu panorama de arquivo, nos permite ver: a perpétua memória do horror (real) cravado no cinema.

Mesmo nos equívocos que a utilização de imagens de arquivo possam vir a conter, o arquivo, o seu relevo de catástrofê, fundamenta a percepção de “onde as vidas colidem com o poder sem que tenham optado por isso”, e que é “preciso ordenar pacientemente essas situações trazidas à luz por esse choque súbito, demarcar as discontinuidades e as distâncias”, porque o “real do arquivo torna-se não apenas vestígios, mas também ordenação de figuras da realidade; e o arquivo sempre mantém infinitas relações com o real” (FARGE, 2009, p. 35).

Existe um momento, aproximadamente no nono minuto do filme, em que o narrador do texto de Cayrol, Michel Bouquet, diz: "onde o próprio sono era uma ameaça", o que nos remete à descrição onírica de Primo Levi em dois momentos cruciais de sua obra literária: em seu primeiro livro *É isto um homem?* escrito entre 1946 e 1947 e *A trégua*, escrito em 1963. Sobre o relato presente no primeiro livro de Levi, Peter Pál Pelbart explica:

o sonho que o acometia anos antes, durante sua estadia no campo: ele está em casa entre seus familiares, e lhes conta a vida no campo, a cama dura, a fome, o controle dos piolhos, o soco do *kapo*, mas ninguém escuta, continuam conversando entre si, indiferentes. Este sonho era comum a muitos de seus companheiros de infortúnio" (PELBART, 2000, p. 171).

Assim, Levi se pergunta: "Porque o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam?" (LEVI, 1988, p. 60). O segundo relato destes fenômenos oníricos, Primo Levi relata na última página de *A trégua*:

É um sonho dentro de outro sonho, plural nos particulares, único na substância. Estou à mesa com a família, ou com amigos, ou no trabalho, ou no campo verdejante: um ambiente, afinal, plácido e livre, aparentemente desprovido de tensão e sofrimento; mas, mesmo assim, sinto uma angústia sutil e profunda, a sensação definida de uma ameaça que domina. E, de fato, continuando o sonho, pouco a pouco ou brutalmente, todas as vezes de forma diferente, tudo desmorona e se desfaz ao meu redor, o cenário, as paredes, as pessoas, e a angústia se torna mais intensa e mais precisa. Tudo agora tornou-se caos: estou só no centro de um nada turvo e cinzento. E, de repente, sei o que isso significa, e sei também que sempre soube disso: estou de novo no *Lager*, e nada era verdadeiro fora do *Lager* (LEVI, 2010, p. 214).

E Pelbart, por fim, lapida: "ainda está por ser escrita a história dos sonhos no Holocausto, essas toneladas de matéria etérea que deram estofô à noite dos internos, que os

acompanharam até o momento da morte, no campo ou fora dele" (PELBART, 2000, p. 171). É justamente nesta perspectiva, de algo que precisa ainda ser escrito, que o narrador de *Noite e neblina*, no momento em que a câmera executa um *travelling* enfiado entre os dormitórios de um campo de concentração e com suas imagens em cor, faz seu narrador dizer: "Destes dormitórios de tijolo, destes sonos ameaçados, só conseguimos mostrar-lhe um esboço... a cor"; o esboço, aquilo que precisa ser finalizado, escrito, e que para além dos pesadelos materializados através do subconsciente no momento do sono, quando acordados, narra Bouquet, o deportado "reencontra a obsessão que dirige a sua vida e os seus sonhos: comer". A imagem mesma da gamela e da sopa do *Lager* (espécie de lavagem para porcos) é um assombro constantemente detalhado não somente em Levi, mas também em Robert Antelme, Jean Améry, Wiesel e outros.

O arquivo, nas "infinitas relações com o real" de que nos fala Farge (2009, p. 35), revelam constantemente as ligações possíveis com os relatos testemunhais dos sobreviventes, porque tanto o arquivo quanto o testemunho da catástrofe partilham de uma natureza ruínosa e lacunar, ambos preenchidos pela vulnerabilidade de suas *presenças* no mundo, e eles não podem ser, como vociferou Lanzmann, uma "imagem mínima", algo "sem imaginação", excertos abjetos da catástrofe, que como reproduziu o diretor de *Shoah*, teria sido um evento "sem imagens", irrepresentável, indizível, um acontecimento inserido no seio do inimaginável. O arquivo, a fragmentação histórica que o compõe, é um testemunho e como tal nos permite esboçar uma outra interpretação possível – uma reconstrução desenhada a partir das ruínas dos campos nazistas. Ele não pode ser desprezado, porque

por um lado, o arquivo desmembra a compreensão histórica em virtude do seu aspecto de "fragmento" ou de "vestígio bruto de vidas que de modo nenhum exigiam ser assim contadas". Por outro lado, "abre-se brutalmente a um mundo desconhecido", liberta um "efeito real" absolutamente imprevisível que nos fornece o "esboço vivo" da interpretação a reconstruir (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 130).

O arquivo, esse esboço vivo da interpretação a reconstruir, é também um "depósito que cataloga os traços do já dito para os consignar à memória futura" (AGAMBEN, 2008, p. 145). Assim, *Noite e neblina* concede traços e imagens de um tempo genocidário às gerações futuras, para que elas não esqueçam destas imagens onde o homem mesmo soçobrou diante do seu semelhante. Todorov (1995) parte do linhar desta noção de "não esquecer" das imagens, do arquivo mesmo, que um cineasta como Claude Lanzmann parece

querer inverter, ao dizer que o arquivo da Shoah é abjeto, porque mostra aquilo que não deveria existir, e assim propaga uma cultura do esquecimento a partir do que ele chama de *imagens ausentes*, o que supõe uma lacuna imagética, algo não filmado ou capturado, quando na verdade as imagens da catástrofe existiram aos milhões (a maior parte destruídas pelos nazistas com a aproximação das tropas aliadas dos campos de extermínio e de concentração), e as milhares que sobreviveram a esse *extermínio do arquivo*, estão, como escreve Didi-Huberman (2012, p. 91), sendo “*mal vistas [...]: mal descritas, mal legendadas, mal classificadas, mal reproduzidas, mal utilizadas pela historiografia da Shoah*”. Essas *imagens ausentes* (essas imagens que não nos chegam, que não nos *tocam*, que não a vemos e que não nos vê) não legitimam a ausência, mas antes uma *falta*, e neste sentido a definição de Godard sobre as imagens registradas da Shoah é exemplar: antes que por *imagens ausentes*, a Shoah é composta por *imagens faltantes*.

A imagem-arquivo capturada pelo judeu grego Alex (fig. 3 e 4) e usada por Resnais em *Noite e neblina* tem o seu valor irrefutável porque é uma imagem que prova e testemunha um momento real a partir do congelamento de um gesto genocidário, e mesmo que a imagem não nos diga tudo (a sua *falta*), ela nos permite pensar um excerto possível daquele tempo por ela retido: fagulhas, chamas e fumaça do extermínio do homem, cujos cadáveres amontoados amplificam a noção terrível do horror que a imagem instaura. E sobretudo, porque uma foto como essa não foi feita a partir do ponto de vista nazista, senão antes dos deportados, e “não tem somente o valor de ser uma prova, senão que são também documentos” e que “não são de nenhuma maneira inúteis, nem se pode pensar em destruí-las”; assim simplesmente temos de “analisá-las como documentos históricos que permitem aprofundar nosso conhecimento dos acontecimentos que representam” (LINDEPERG, 2009, p. 68).

Conclusão: Bergen-Belsen, Georges Stevens e Godard

Sylvie Lindeperg, assim como Serge Daney, fala de “documentos históricos”. De fato, o arquivo, como colocou a historiadora francesa, é um documento que testemunha, sempre, uma história (e o profundo *sabor do arquivo*, como também nos ensinou uma outra historiadora francesa, Arlette Farge, reside justamente nos rastros dos vencidos, no inesperado encontro com um arquivo que obriga o seu estudioso a modificar toda a rota de seus estudos), e que o desprezo por ele é negar a possibilidade de uma imersão ainda mais profunda no seio da História. Assim, para compreendermos um pouco mais da importância

da imagem-arquivo diante da catástrofe, podemos lembrar do episódio das filmagens do exército britânico no momento da liberação dos prisioneiros do campo de concentração de Bergen-Belsen (figs. 5 a 7), feitas por soldados ingleses, em abril de 1945. A violência abismal dessas imagens continua, hoje, intactamente a nos ferir, porque impele a tarefa soçobranete de confrontar a “espécie humana”, como disse Robert Antelme (2013), em seu limiar de extinção. Essas imagens capturadas pelas tropas britânicas revelam a fígdal importância de suas existências, porque exige que vejamos, que olhemos apesar de tudo.



FIGURAS 5, 6 e 7 – Fotogramas de filmagens feitas por soldados ingleses em abril de 1945, no campo de concentração de Bergen-Belsen.

Já as imagens dos momentos de liberação dos campos de Buchenwald e Dachau (figs. 8 a 11) foram filmadas pela batuta do cineasta americano George Stevens, diretor de filmes como *Um lugar ao sol* (1951), *Os brutos também amam* (1953) e *Assim caminha a humanidade* (1956). Os serviços da armada americana, inclusive, pediram que John Ford, amigo pessoal de Stevens e cineasta consagrado em Hollywood, refletisse sobre o uso e a montagem dessas imagens capturadas em 1945. Outro proeminente cineasta da época, o inglês Alfred Hitchcock, também recebeu um insistente pedido de seu amigo Sidney Bernstein para refletir sobre as imagens filmadas pelo exército britânico em Bergen-Belsen. Didi-Huberman⁷ relata que o “mestre do suspense”, diante de imagens de tipo “absolutamente novo”, não soube num primeiro momento como proceder, como montar as

⁷ Como escreveu o filósofo e historiador de arte francês a propósito do produto final que as imagens da liberação de Bergen-Belsen tiveram nas mãos do “mestre do suspense”: “Hitchcock compreendeu imediatamente que esta espécie de processo exigia *uma montagem que nada separasse*; em primeiro lugar, era preciso não separar as vítimas dos carrascos, isto é, mostrar conjuntamente os cadáveres dos prisioneiros diante dos próprios responsáveis alemães, daí a decisão de cortar o mínimo possível as longas panorâmicas da filmagem, cuja lentidão era tão assustadora; em seguida, era preciso não separar o próprio campo de concentração do seu enquadramento social, ainda que este fosse - ou precisamente porque ele era - normal, cuidado, rural ou até bucólico. Desde o início, Hitchcock e Bernstein compreenderam que o caráter insustentável destes arquivos, que contrastavam com tudo o resto - isto é, com o resto da humanidade para lá do arame farpado -, podia suscitar a denegação, a rejeição destas evidências demasiado pesadas. Tanto mais que a negação do genocídio se inscreve na própria diferença que separa o campo de concentração dos seus arredores mais próximos” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.175-6).

imagens, e cuja perplexidade deixara Alfred caminhando de “um lado para o outro”, sem saber o que fazer.



FIGURAS 8 e 9 – Corpos em Buchenwald e Dachau foram filmados por George Stevens



FIGURAS 10 e 11 – Imagens são registros de soldados norte-americanos

Na obra-prima de Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinema* (1988-1998), o cineasta franco-suíço se utiliza de algumas imagens filmadas por George Stevens em Buchenwald e Dachau, e na monumental genealogia do cinema – e da imagem do século vinte – resgatada e construída a partir de uma montagem *sui generis*, Godard realiza uma fusão alhures impossível senão no cinema, a saber: junta excertos de dois filmes de Stevens, filmes absolutamente distintos em todos os níveis possíveis, isto é, alguns planos de Buchenwald-Dachau e a imagem de um momento em *Um lugar ao sol* onde Elizabeth Taylor acaricia Montgomery Clift; no eclipse brutal que a montagem executa do momento de “felicidade sombria” do filme com dois astros de Hollywood, um inesperado horror invade estes tempos fundidos, como se toda a felicidade do mundo para esses dois personagens, depois de 1945, tivesse um sufocamento intrínseco a partir dos fantasmas dos campos nazistas filmados alguns anos antes pelo mesmo diretor. Assim, o *insight* de Didi-Huberman se torna uma peça basilar para definir este momento definitivo da montagem cinematográfica

– e na própria concepção que, ao citar esta passagem, também reconhecemos a nossa incapacidade de redigir algo mais preciso e profundo:

O que está morto, inclinado para a esquerda, parece gritar ainda, exprimir um sofrimento sem fim; o que está vivo, inclinado para a direita, parece apaziguado por uma felicidade definitiva. Mas podemos continuar a perguntar em que é que a vítima real e o amante fictício podem “responder” mutuamente um ao outro. [...] É aí que intervém o *pensamento* de Godard, inerente a todas as formas construídas no filme: este é apenas um entre inúmeros exemplos que figuram nas *História(s) do Cinema* e exprimem as tensões extremas da sua grande “imagem dialéctica”. De facto, não podemos deixar de compreender ou, pelo menos, de pressentir que, na sua sucessão destes fotogramas, as felicidades privadas acontecem sob um fundo de infelicidades históricas; que a beleza (dos corpos massacrados, da história); que a ternura de um ser em particular por outro ser em particular se destaca com frequência sobre um fundo de ódio administrado por seres em geral contra outros seres em geral. Este contraste *filosófico* pode encontrar, como aqui, a sua expressão cinematográfica no paradoxo de uma morte real a cores - Godard paralisou o filme de Stevens em dois fotogramas - e de uma vida fictícia a preto e branco (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 186).

Godard explica sobre a efigie da “felicidade sombria” que irradia de Elizabeth Taylor, e que o fascinou e a fez fundir com as imagens da morte de Buchenwald e Dachau:

Há uma coisa que sempre me tocou muito num cineasta de quem gosto mais ou menos, George Stevens. Em *Um Lugar ao Sol*, encontrei um sentimento profundo de felicidade que raramente encontrei noutros filmes, mesmo em filmes melhores. Um sentimento de felicidade laico, simples, perceptível, momentâneo, em Elizabeth Taylor. E quando soube que Stevens tinha filmado os campos de concentração e que, então, a Kodak lhe tinha confiado os primeiros rolos a cores de dezesseis milímetros, não encontrei outra explicação para quem em seguida ele pudesse ter feito este grande plano de Elizabeth Taylor irradiando esta espécie de felicidade sombria (GODARD apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 187).

Jacques Rancière também comenta esta fusão godardiana a partir de uma leitura da imagem que ressuscita, que renasce na silhueta da morte dos mortos nos campos nazistas:

Godard reescreve um episódio de *Um lugar ao sol* e põe o relacionamento amoroso entre a bela herdeira interpretada por Elizabeth Taylor e o jovem carreirista interpretado por Montgomery Clift à luz da imagem que renasce da morte que tinha morrido nos campos onde Georges Stevens filmou em 1945. [...] A jovem mulher indo em direção ao lago aparenta estar cercada, iconizada por um halo de luz que parece um rastro do gesto imperioso de uma figura pintada aparentemente a partir de uma descendência do paraíso. Elizabeth Taylor caminhando para fora da água é uma imagem que incarna o próprio cinema ressuscitado de entre os mortos. É o anjo da Ressurreição e a pintura descende do paraíso das imagens para restaurar a vida tanto do cinema quanto de suas heroínas. Esse é um anjo estranho, que parece descer do paraíso sem asas (RANCIÈRE, 2006, p. 183-4).

Deste renascimento do qual fala Rancière⁸, desta fusão cinematográfica em que a morte da morte nos campos é emergida anos depois pela efígie de Elizabeth Taylor e de sua efêmera “felicidade sombria”, impossível não lembrarmos das ruínas da história da qual fala Walter Benjamin (2012, p. 17) a partir do quadro *Angelus Novus* de Klee, este anjo que “parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente” (Taylor olhando para Clift), e que “tem os olhos esbugalhados” (os olhos dos deportados filmados por Stevens em Buchenwald e Dachau) e cuja “cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas e lhas lança aos pés” (a inferência de Godard após descobrir que Stevens tinha filmado a liberação⁹ dos prisioneiros em 1945). Ruínas, a impossibilidade de ir ao futuro com a imagem da catástrofe cravada nos riscos do rosto de Taylor, a “felicidade sombria” da personagem eclipsada pela imagem da morte fundida por Godard: “ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído” (BENJAMIN, 2012, p. 17). É, por fim, esta espécie de torpor que consome toda a presença de Elizabeth Taylor, onde a memória da catástrofe corromperá toda a sua felicidade possível, o seu lugar ao sol.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ANTELME, Robert. **A espécie humana**. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- CHÉROUX, Clément. **Fautographie**. Petite histoire de l'erreur photographique. Crisnée: Yellow Now, 2003.

⁸ Essa presença do renascimento na fusão de Godard, apontada por Rancière, é criticada por Didi-Huberman: “Não há ressurreição, no sentido teológico do termo, porque não há conclusão dialéctica. Neste momento, o filme acaba de começar. E logo depois de Liz Taylor surgir, qual vénus, do meio das águas - sobre o fundo de uma tradição iconográfica facilmente reconhecível - surge, por sua vez, uma *imagem dilacerada*, resistente a qualquer leitura imediata. Algumas letras são aí sobreimpresas: lemos primeiro *End*, como no fim de todos os clássicos de Hollywood. Mas percebemos que a palavra - tal como as *História(s)*, como a própria história e como a dialéctica segundo Godard - não acabou por causa disso. Não será *endlos* (‘sem fim’, ‘interminável’), e *Endlösung* (‘Solução final’), que devemos ler aqui? Não será o *sem fim da destruição* do homem pelo homem que Godard quer sublinhar com esta história e com essa prática de montagem?” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 190).

⁹ “Se George Stevens não tivesse usado o primeiro filme colorido em dezesseis milímetros em Auschwitz e Ravensbrück, indubitavelmente a felicidade de Elizabeth Taylor nunca teria encontrado um lugar ao sol” (GODARD apud RANCIÈRE, 2006, p. 183).

- DANEY, Serge. 'Le travelling de Kapo'. In: *Trafic*, nº4, automne, 1992. Disponível em: <http://www.geocities.ws/ruygardnier/daneyotravellingdekapo.doc> (tradução para o português de Ruy Gardnier). Acesso em: 07/05/2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.
- FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.
- FLEISCHER, Alain. **L'Art d'Alain Resnais**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1998.
- LANZMANN, Claude. 'Le monument contre l'archive!'. In: **Cahiers de médiologie**, n. 11, pp. 271-279. Paris: CNRS Editions, 2001. Disponível em http://mediologie.org/cahiers-de-mediologie/11_transmettre/lanzmann.pdf. Acesso em: 14/05/2015.
- LEVI, Primo. **A trégua**. São Paulo: Companhia de bolso, 2010.
- _____. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LINDEPERG, Sylvie. Noche y niebla, un film en la historia. In: **Cuadernos de cine documental 03**, pp.58-73. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 2009.
- PELBART, Peter Pál. Cinema e holocausto. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs). **Catástrofe e representação**, pp.171-183. São Paulo: Escuta, 2000.
- QUINODOZ, Danielle. **Emotional vertigo: between anxiety and pleasure**. Nova Iorque: Routledge, 1997.
- RANCIÈRE, Jacques. **Film fables**. Oxford e Nova Iorque: Berg Publishers, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. **Em face do extremo**. Campinas: Papyrus, 1995.