



Figura 46



Figura 51



Figura 56



Figura 47



Figura 52



Figura 57



Figura 48



Figura 53



Figura 58



Figura 49



Figura 54



Figura 59



Figura 50



Figura 55



Figura 60



Figura 61



Figura 66



Figura 71



Figura 62



Figura 67



Figura 72



Figura 63



Figura 68



Figura 73



Figura 64



Figura 69

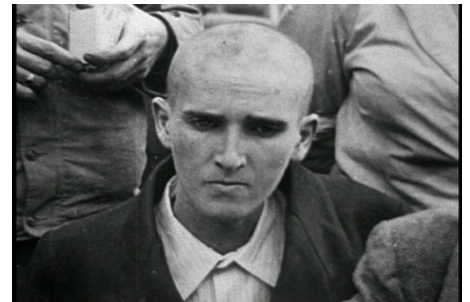


Figura 74



Figura 65



Figura 70



Figura 75

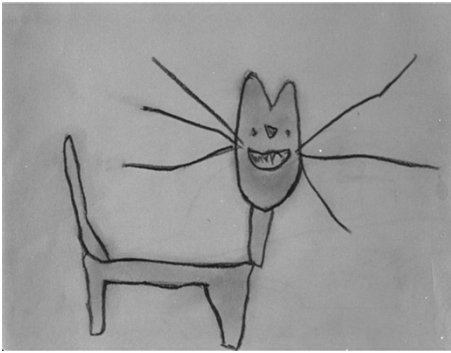


Figura 1



Figura 6



Figura 11



Figura 2



Figura 7



Figura 12



Figura 3



Figura 8



Figura 13



Figura 4



Figura 9

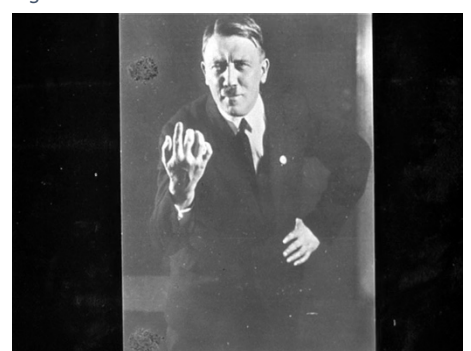


Figura 14



Figura 5



Figura 10

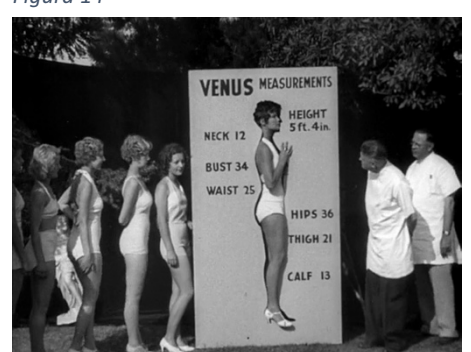


Figura 15



Figura 16



Figura 21



Figura 26



Figura 17



Figura 22



Figura 27



Figura 18



Figura 23



Figura 28



Figura 19



Figura 24



Figura 29



Figura 20



Figura 25



Figura 30



Figura 31



Figura 36



Figura 41



Figura 32



Figura 37



Figura 42



Figura 33



Figura 38



Figura 43

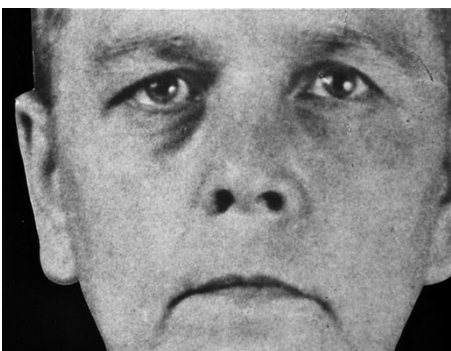


Figura 34

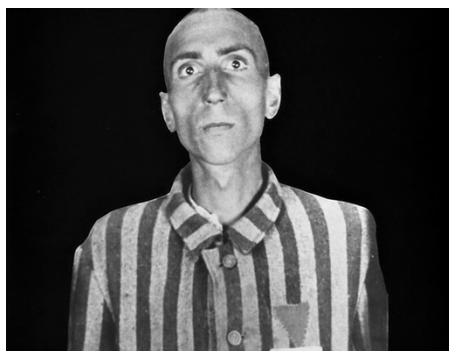


Figura 39

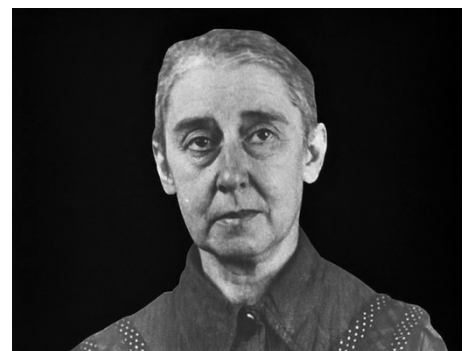


Figura 44



Figura 35



Figura 40

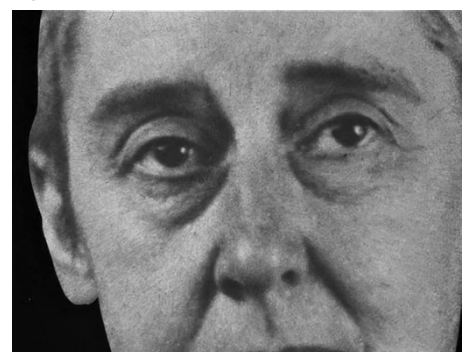


Figura 45



Figura 1



Figura 6



Figura 11



Figura 2



Figura 7



Figura 12



Figura 3



Figura 8



Figura 13



Figura 4



Figura 9



Figura 14



Figura 5

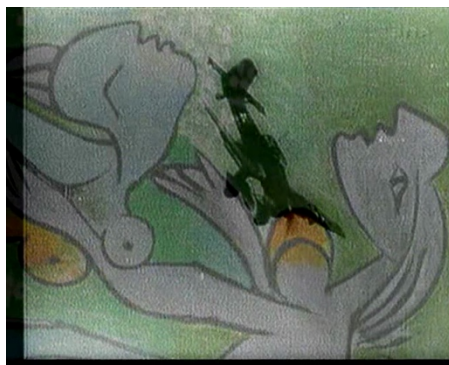


Figura 10



Figura 15



Figura 16



Figura 21

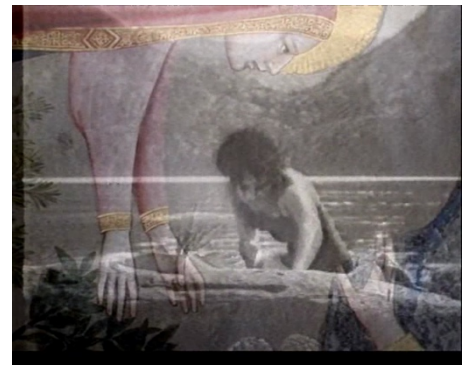


Figura 26



Figura 17



Figura 22



Figura 27



Figura 18



Figura 23



Figura 28



Figura 19



Figura 24



Figura 29



Figura 20



Figura 25



Figura 30

4. Rearquivamento ficcional: o arquivo revisitado

4.1. Pensar o horror: *The Big Red One* (1980/2004), de Samuel Fuller

Rever os campos, isto é, olhar novamente o arquivo de suas imagens e do horror que representam é o que não cessou de fazer Samuel Fuller, em sua obra diversa, em cujo cerne estão as memórias de sua participação na Segunda Guerra Mundial. Quando Samuel Fuller encenou e montou a sequência de *The Big Red One* (1980/2004¹⁰⁰) em que os soldados da 1ª Divisão de Infantaria dos Estados Unidos chegam ao campo de concentração de Falkenau, na Checoslováquia, em maio de 1945, seu modo de encenação e sua montagem estabelecem um jogo de campo e contracampo que privilegia os rostos e os olhares como fundamento da expressividade dramática que o filme atribui ao encontro entre soldados e sobreviventes [Prancha 8]. O momento do encontro demarca uma mudança de ritmo na trama: o ritmo mais intenso da representação da guerra e a velocidade dos movimentos – dos corpos e dos objetos no interior dos planos, do enquadramento dos planos e da montagem entre os planos – cede lugar à redução radical dos movimentos dos corpos e dos objetos, associada ao recurso ao jogo de campo e contracampo.

Após um plano da batalha vista através do fogo [Prancha 8 – Figura 4], cuja densidade simbólica reenvia ao sentido literal do conceito de Holocausto¹⁰¹, três planos repetem o mesmo movimento duplo: em primeiro lugar, no interior de cada plano, o movimento de abertura de uma porta, a cada vez, pelos soldados Zab, Griff e Johnson; em segundo lugar, no enquadramento de cada plano, um rápido movimento de aproximação (*zoom in*) em direção aos rostos de cada personagem, delimitando uma espécie de tríptico de olhares diante de um horror ainda invisível [Prancha 8 – Figuras 5, 6, 7, 8, 9 e 10]. A repetição dos planos e de seu duplo movimento estabelece uma expectativa em relação ao contracampo, que a economia da montagem reserva para o plano seguinte ao tríptico dos rostos e no qual se adivinham, na escuridão, as feições de pelo menos cinco rostos anônimos, que pertencem aos prisioneiros do campo

¹⁰⁰ O filme foi lançado em uma versão de menor duração em 1980 e, depois da morte de Fuller, em 1997, o filme foi reconstruído de acordo com as concepções do diretor e relançado no Festival de Cannes de 2004.

¹⁰¹ A palavra “holocausto” remonta a uma origem grega, ὁλόκαυστος (*holókaustos*), cujo significado articula dois sentidos: ὅλος, “todo” e καυστον, “queimado”.

[Prancha 8 – Figuras 11, 14, 15 e 16]. O jogo de campo e contracampo continua nos planos seguintes, em que a passagem entre o olhar dos soldados e o olhar dos sobreviventes, que promove a unificação do espaço fílmico por meio da combinação das linhas de olhar, estabelece um jogo ambivalente e indecível de contraposição e de identificação, em cujo cerne está a questão da semelhança entre seus rostos, apesar do abismo que os separa [Prancha 8 – Figuras 12, 13 e 17]. O olhar é uma das possibilidades que restam de construir pontes sobre esse abismo da dessemelhança.

Em *The Big Red One*, Fuller representa o campo, em primeiro lugar, como o espaço de uma batalha decisiva. Em uma das características que o diretor decide atribuir ao espaço do campo, adivinha-se a articulação entre o arquivo do horror e a aspiração à dignidade que caracteriza a inscrição dos direitos humanos: as cercas de arame farpado, que compõem parte crucial da iconografia do arquivo visual dos campos, são acompanhadas por arranjos de flores, que conferem à aparição do campo de Falkenau, no filme de Fuller, um aspecto de irrealidade, de sonho e de pesadelo, talvez de alucinação ou de delírio [Prancha 8 – Figuras 1, 2 e 3]. A experiência concentracionária aparece de modo suplementar, por meio dos rostos dos prisioneiros, que operam como uma metonímia da existência de outros prisioneiros, dentro da narrativa, e como uma metáfora dos “atos bárbaros” de que foram vítimas e que são reconhecidos pela “consciência da humanidade”, representada pelos soldados, no espaço alegórico suplementar em que os sentidos da narrativa transbordam seu enquadramento, mas também indiciada pelos arranjos de flores, que evidenciam a co-implicação da humanidade no horror.

O espectador é convocado a ocupar a posição da “consciência da humanidade” diante dos “atos bárbaros” descobertos no campo, cuja iconografia, no momento da realização de *The Big Red One*, em 1979-1980, já se encontrava saturada, tornando mais contundente a encenação metonímica e alusiva a que Fuller recorre para representar o horror. A opção de Fuller pela encenação dos prisioneiros do campo sob a forma de uma sucessão de rostos, cujos olhos brilham com uma vaga luminosidade, em meio à escuridão [Prancha 8 – Figuras 11, 14, 15 e 16], reproduz a inscrição da experiência concentracionária na esfera do inimaginável, enquanto o registro sonoro da sequência – sem qualquer fala ou discurso, ouvimos apenas os sons

rarefeitos da batalha que permanece à espreita – evidencia a temática correlata do indizível. Ao mesmo tempo, o brilho nos olhos que permite adivinhar os contornos dos rostos aparece como uma faísca, cuja frágil luz torna possível a identificação de semelhanças e o reconhecimento da humanidade compartilhada, apesar do inimaginável, isto é, apesar da dessemelhança radical que contrapõe os rostos dos soldados e aqueles dos sobreviventes [Prancha 8 – Figura 12, 13 e 17].

O jogo ambivalente entre campo e contracampo – que corresponde à enenação da experiência concentracionária sob a forma de uma contraposição e de uma identificação, de uma dessemelhança irreduzível e de uma semelhança insistente, apesar de tudo – alcança sua articulação mais densa no encadeamento final da sequência, em que o rosto de um prisioneiro, levemente inclinado para a direita da tela, no final de um plano, de olhos arregalados e boca semiaberta [Prancha 8 – Figura 16], é sucedido pelo rosto de Griff, também levemente inclinado para a direita da tela [Prancha 8 – Figura 17]. Apesar da dessemelhança que separa os olhos e o rosto do soldado, atravessados por uma tensão que se evidencia nos movimentos da respiração, nos olhos e na boca, dos olhos e do rosto do prisioneiro, que parece simplesmente sem reação, a semelhança insiste em se fazer visível, enfatizada pela correspondência da posição dos rostos no interior dos planos. Depois do tríptico dos rostos, que destaca o rosto como fundamento da expressividade dramática e o olhar como forma de reconhecimento da experiência concentracionária, o jogo de campo e contracampo fabrica a semelhança dos rostos. Ali onde o horror nazista produz uma dessemelhança extrema entre semelhantes, destituindo os prisioneiros de sua condição humana, destruindo sua humanidade e destinando-os à aniquilação, a montagem de Fuller fabrica a semelhança, redescobrimo seus traços justamente ali onde os campos e suas memórias os negam, os anulam e os desfiguram.

Embora relativamente curta, a sequência da descoberta dos prisioneiros é densa, e seus sentidos são irreduzíveis à montagem narrativa que a abriga, ao menos por duas razões: por um lado, sua relação com a experiência do próprio Fuller na Segunda Guerra; por outro, sua relação com as imagens registradas por Fuller (e por outros) no contexto da abertura dos campos. É na experiência pessoal de Fuller, de fato, que se encontram as coordenadas de *The Big Red One*: as características das personagens correspondem a traços de personalidade de Fuller e de companheiros dele no exército, e os episódios da narrativa reproduzem, parcialmente, sua trajetória

durante a guerra, que inclui a experiência da libertação do campo de concentração de Falkenau, na Checoslováquia. Entretanto, um dos episódios ausentes do filme de 1980 e de sua reconstrução em 2004 é o das filmagens que Fuller realizou em Falkenau, com uma câmera Bell & Howell de 16mm, de uso pessoal, que tinha permanecido inutilizada até o momento em que, após a tomada do campo, o capitão Walker pede a Fuller que pegue seu equipamento. “Eu não sabia que iria fotografar, iria rodar meu primeiro filme”¹⁰², diz o diretor no documentário *Falkenau, vision de l'impossible* (1988), de Emil Weiss.

Em *The Big Red One*, por meio do jogo de campo e contracampo que se estende do tríptico dos rostos dos soldados à justaposição dos rostos de um dos sobreviventes e de Griff, Fuller pensa sua experiência da guerra e da descoberta do campo em Falkenau, e sua montagem pode ser compreendida como um comentário indireto sobre as imagens de Falkenau. Pensar a sequência do campo de Falkenau em *The Big Red One* em conjunto com as imagens que Fuller efetivamente registrou ali em 1945 conduz ao reconhecimento de que a montagem da sequência de 1980/2004 condensa a problemática da relação entre a “consciência da humanidade” e os “atos bárbaros” descobertos nos campos: a dificuldade de compreensão do horror dos campos se inscreve no enfático movimento de aproximação em direção aos rostos dos soldados, no tríptico que inicia a sequência; as ideias de indizível e de inimaginável se articulam, respectivamente, sob as formas da ausência de falas na trilha sonora e da escuridão que cerca os rostos dos sobreviventes; a fabricação da semelhança sobre o pano de fundo de uma irreduzível dessemelhança, enfim, implica a interrogação da condição comum de humanidade, cujo fundamento é o reconhecimento dos semelhantes. Há um pensamento das imagens na montagem de Fuller. Seu itinerário se desdobra em torno dos rostos dos soldados e dos sobreviventes. Sua potência é a de interrogar, 35 anos depois dos eventos a que a representação se refere, o problema da relação entre a “consciência da humanidade” e os “atos bárbaros”, o arquivo do horror dos campos, as memórias dos testemunhos, das imagens e das paisagens que continuam sendo construídas e desconstruídas, montadas, desmontadas e remontadas, abertas, reviradas, movimentadas – interminavelmente.

¹⁰² “[I] didn’t know that I was going to photograph, I was going to shoot my first movie.” (Tradução do autor.)

4.2. Repensar o horror: *Falkenau, vision de l'impossible* (1988), de Emil Weiss

O “primeiro filme” de Samuel Fuller [Prancha 9] se inicia com letreiros improvisados, escritos à mão sobre folhas de papel, que funcionam como créditos e informam, entre outros aspectos, que as imagens foram feitas sob a supervisão do capitão Kimbal [sic] R. Richmond [Prancha 9 – Figura 5]. O documentário de Emil Weiss de 1988, que conferiu visibilidade pública às imagens, apresenta o filme de 1945 numa projeção comentada por Fuller em 1987, sentado numa cadeira de diretor, diante da tela [Prancha 9 – Figuras 1, 4, 5, 6, 10 e 13], em meio a registros de visitas de Fuller a alguns dos locais em que ocorreram os eventos representados, na cidade de Falkenau, assim como a outros espaços significativos, como o campo de Theresienstadt e a cidade de Nuremberg [Prancha 9 – Figuras 2, 3, 9, 18, 21, 22, 24 e 26]. De fato, o filme pode ser dividido em três partes: na primeira, Fuller revisita suas imagens de 1945 e os locais a que remontam [Prancha 9 – Figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 e 20]; na segunda, o diretor está em Nuremberg, inicialmente onde Hitler fez um pronunciamento em 1936, em seguida, mais longamente, na sala onde funcionou o Tribunal Militar Internacional que julgou os criminosos nazistas [Prancha 9 – Figuras 21, 22, 23, 24, 25 e 26]; na terceira, Fuller conversa com Weiss sobre as possibilidades e os limites da representação do horror dos campos, além de descrever, em linhas gerais, como seria um hipotético filme seu sobre a temática [Prancha 9 – Figuras 28 e 30].

A primeira parte se inicia com a citação de uma sequência anterior àquela que representa a descoberta do horror do campo, em *The Big Red One*. Em seguida, depois do título, um breve relato da trajetória de Fuller, por meio de um letreiro na tela, se encerra com a apresentação do filme de Weiss como uma ocasião para que Fuller conte uma de suas histórias: “Narrador nato, ele nos conta aqui *Falkenau o impossível*.”¹⁰³ Na sequência seguinte, os depoimentos de Fuller sobre a guerra se entrelaçam com a citação de parte da sequência do encontro entre soldados e sobreviventes no filme de 1980 e com o registro de sua visita a Falkenau, em 1987, diante do diretor Emil Weiss. Fuller afirma que escreveu uma carta para sua mãe, quando estava na

¹⁰³ “Conteur né, il nous raconte ici Falkenau l'impossible.” (Tradução do autor.)

Tunísia, em 1943, pedindo que lhe enviasse uma câmera de filmar. Mais de um ano e meio depois, em Bamberg, na Alemanha, ele recebeu a Bell & Howell de 16 mm¹⁰⁴ que seria utilizada nos registros de Falkenau, em 9 de maio de 1945 – um dia depois da rendição incondicional das forças armadas do Terceiro Reich.

É à apresentação desses registros que se dedica Fuller na primeira parte de *Falkenau, vision de l'impossible*, tanto por meio do recurso de Weiss à citação direta das imagens de 1945 quanto por meio de dois modos de encenação – ora Fuller aparece, no presente das filmagens, sentado diante de uma tela em que as imagens do passado são projetadas [Prancha 9 – Figuras 5, 6, 10 e 13]; ora ele caminha, no presente, pelos espaços representados nas imagens do passado, que se tornaram ruínas ou monumentos [Prancha 9 – Figuras 2, 3 e 9]. O modo de encenação que envolve revisitar lugares significativos corresponde, de fato, a uma forma de fabricar, cinematograficamente, a coincidência entre ruína e monumento, como mostram suas instâncias inaugurais no contexto da abertura dos campos e, sobretudo, sua instância paradigmática, no filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann. De certa forma, o modo de encenação que dispõe a figura de Fuller diante das imagens do passado converte-as em lugares de memória e amplifica, dessa forma, a coincidência entre ruína e monumento para incluir, igualmente, o documento, isto é, o princípio e o horizonte de todo arquivo. Os dois modos de encenação correspondem a uma mesma forma de produção de sentido a partir da construção de relações entre passado e presente: o filme “atribui às marcas do passado – imagem, monumento, ruína, texto – um lugar privilegiado no presente, da mesma forma que a fala da testemunha” (LEANDRO, 2010, p. 108). Dessa forma, diante da projeção dos letreiros iniciais, Fuller inicia seu comentário: “O que você vê é exatamente o que filmei. Pode ser a obra de um amador, mas as matanças nisso aí são profissionais.”¹⁰⁵ Depois de enfatizar a supervisão de Richmond, ele continua:

A história que você está prestes a ver foi realmente escrita por ele, mas na

¹⁰⁴ De acordo com as informações que Fuller rememora no início do filme de Weiss, a câmera não foi recebida na Tunísia, em 1942, como afirma Anita Leandro (2010, p. 109), mas apenas em 1944, na Alemanha. De fato, a câmera permanece “sem nunca ser utilizada, apesar de sua leveza e praticidade” (LEANDRO, 2010, p. 109) até maio de 1945.

¹⁰⁵ “What you see is exactly what I shot. It might be the work of an amateur, but the killings in this are very professional.” (Tradução do autor.)

verdade ela escreveu a si mesma. Os homens carregando pás foram escolhidos um a um por Richmond, porque disseram que não sabiam nada sobre um campo na cidade, bem nos arredores, e eles não sentiram nenhum cheiro. Utilizando sua própria responsabilidade, ele saiu e buscou esses homens, que são os principais cidadãos de Falkenau. E são uns doze ou quatorze. E ele não vai apenas ensinar a eles uma lição sobre jogar essas pessoas assim, diretamente na casa da morte, como se fossem pequenos pedaços de lixo, ele vai fazer algo que não aconteceu antes em qualquer campo, de concentração ou de trabalho, na história de assassinato de Hitler. Este é o único filme em que civis estão no campo, fazendo o que essas pessoas fizeram. É a primeira e a última vez que isso aconteceu na guerra. Esses são prisioneiros assistindo ao espetáculo.¹⁰⁶

Durante todo esse comentário, vemos as imagens de 1945: planos do campo e de sua paisagem de cercas de arame farpado e barracos; sequências dos civis de Falkenau carregando as pás, ainda nas ruas da cidade, depois no interior do campo; sobreviventes e soldados que encaram a câmera; a frente do jipe do capitão Richmond, com a inscrição “Good show!”; enfim, o “espetáculo” que se inicia e seus espectadores mais significativos, os prisioneiros que sobreviveram. Em seguida, o filme de Weiss retorna ao registro da visita de Fuller às ruínas do campo de Falkenau. O diretor continua narrando os eventos, imitando o que fizeram os prisioneiros, que estavam sentados e se levantaram, juntos, quando o primeiro corpo foi levado para fora dos barracos. Em seguida, o comentário sobre as imagens recomeça:

A ordem do dia do capitão Richmond foi tirar todos esses cadáveres e vesti-los, enquanto eram esticados em lençóis, para que sua saída desse mundo tivesse algum tipo de dignidade. Como você vê, eles estão tirando lençóis, camisetas, toalhas de mesa, qualquer coisa que podiam pegar. E, sob suas ordens, eles deviam – e o fizeram – vestir os cadáveres [...]. Você pode notar que eles são muito cuidadosos sobre como vestem os cadáveres, como uma mãe vestindo uma criança. A tensão era inimaginável.¹⁰⁷

¹⁰⁶ “The story you’re about to see was really written by him, but actually it wrote itself. The men carrying the shovels were handpicked by Richmond, because they said they didn’t know anything about a camp in the village, right in the outskirts, and they smelled nothing. Utilizing his own responsibility, he went out and got these men, who are the leading citizens of Falkenau. And it’s about twelve or fourteen. And he is not only going to teach them a lesson about throwing people like this, right into the death house, like they’re little pieces of garbage, he’s going to do something that hasn’t happened before in any camp, concentration camp or labor camp, in Hitler’s history of murder. This is the only film where civilians are in the camp, doing what these people have done. It’s the first and last time this happened in the war. These are the prisoners watching the show.” (Tradução do autor.)

¹⁰⁷ “Captain Richmond’s order of the day was to take out all these corpses and dress them while they were stretched out on bed sheets, so their exit from this world would have some kind of dignity. As you see, they are taking off bed sheets, shirts, table cloths, anything they could get. And, under his orders,

No documentário de Emil Weiss, os comentários de Fuller operam, ao mesmo tempo, como uma narração, como uma explicação e como um prolongamento dos sentidos das imagens. Como as imagens filmadas por Fuller em 1945 não possuem som sincronizado, seus comentários extemporâneos, gravados diante de Emil Weiss em 1987, operam como um suplemento: à falta originária, cuja lacuna permanece insuperável, os comentários de Fuller acrescentam um excesso, que não a preenche, mas a transborda. A estrutura suplementar da relação entre os comentários de 1987 e as imagens de 1945 torna possível um movimento duplo. Por um lado, as imagens e o olhar que se volta novamente para elas resguardam a aparição de figuras da humanidade, apesar das evidências de sua aterradora negação: “Esta é apenas uma brevíssima lição de 21 minutos de humanidade matando humanidade, e enterrando humanidade, e afastando-se de qualquer humanidade”, diz Fuller¹⁰⁸. Por outro lado, a montagem em que Emil Weiss torna visíveis os dois tempos de seu documentário (1945 e 1987) corresponde a um modo de exposição do mundo comum que os abriga, cujo espaço é o de um trabalho de memória que atravessa a segunda metade do século XX e se estende até o presente: “É um pesadelo impossível que nunca esquecerei”, afirma Fuller¹⁰⁹.

A aparição de figuras da humanidade em meio à máquina nazista de desaparecimento decorre de uma série de gestos éticos que são, ao mesmo tempo, o objeto e a condição das filmagens de Fuller em 1945 e de suas características estéticas. O gesto fundamental que suas imagens registram é o de enterrar os mortos com dignidade, e suas escolhas no uso da câmera evidenciam sua participação nos eventos que observa por meio do aparelho, como mostra o momento em que ele abaixa a câmera como se prestasse respeito aos mortos que passam [Prancha 9 – Figura 17]. A posição de Fuller é dupla: por um lado, ele não sabe lidar com o que vê, que lhe parece

they were supposed to – and did! – dress the corpses [...]. You can notice they are very careful about how they dress the corpses, like a mother dressing a child. The tension was unimaginable.” (Tradução do autor.)

¹⁰⁸ “This is just a very brief 21-minute lesson of humanity killing humanity, and burying humanity, and walking away from any humanity.” (Tradução do autor.)

¹⁰⁹ “It’s an impossible nightmare I’ll never forget”. (Tradução do autor.)

“um pesadelo impossível”, isto é, tanto irreal quanto inacreditável; por outro lado, a mediação do aparelho confere a seu olhar tanto uma serenidade distanciada quanto uma mobilidade inquieta. Essa duplicidade da posição de Fuller alcança uma forma extrema no plano-sequência que mostra a proximidade espacial entre as casas de Falkenau e o campo de concentração e nos comentários que o acompanham:

Então, esse é um plano [*shot*] mostrando a você a estreita proximidade da cidade de Falkenau com o campo. [...] [H]á uma tomada [*shot*], não há corte, eu apenas fiz uma panorâmica a partir das casas [...] até o campo. Você pode ver como é perto. Aí está o plano, ainda não há qualquer corte. Isso significa que provavelmente crianças brincaram por ali no topo, e podiam olhar pra baixo e ver todas essas pessoas. Eu nunca vi isso antes, sabe? Nunca!¹¹⁰

O plano-sequência revela a proximidade entre o espaço da vida digna, reservada aos habitantes da *polis*, e o espaço do que Fuller descreve como “uma morte em vida” (*a living death*), reservada aos deportados e aos prisioneiros do campo. Nos registros que as unidades especializadas dos exércitos aliados realizavam na mesma época, a preocupação com a credibilidade das evidências filmadas conduz à recomendação de tomadas mais longas (ao mesmo tempo em que se sugere, quando possível, a busca de uma multiplicação dos ângulos de registro dos mesmos eventos). Nas filmagens de Fuller em 1945, a impossibilidade de multiplicar os ângulos e a necessidade de sustentar o olhar conduzem a um uso do plano-sequência que é irreduzível aos filtros militares, jurídicos e jornalísticos característicos das imagens oficiais da abertura dos campos. Nas imagens oficiais, o plano-sequência era uma resposta à preocupação com a credibilidade e, portanto, um recurso estético destinado ao propósito ontológico de atestar a existência do que se dá a ver. Nas imagens de Fuller, o sentido do plano-sequência é menos ontológico do que ético e está relacionado à inscrição, no mesmo plano, do horror do campo e da continuação da vida comum, dos

¹¹⁰ “So, this is a shot showing you the close proximity of the town of Falkenau with the camp. [...] [T]here’s one shot, there’s no cut, I just panned from the houses [...] to the camp. You can see how close it is. There’s the shot, there’s still not a cut. That means that probably kids played around there on top, and they could look down and see all these people. I never saw that before, you know? Never!” (Tradução do autor.)

“atos bárbaros” e da “consciência da humanidade”. O plano-sequência de 1945, visto em 1987-8, condensa, dessa forma, o que *The Big Red One* tinha encenado, em 1980, por meio da justaposição de flores ao lado das cercas de arame farpado ao redor do campo.

Na ocasião oferecida pelo documentário de Emil Weiss, em que se tornam públicas as imagens que ele tinha registrado, guardado e revisitado, Fuller revisita suas filmagens de 1945 com a inquietude de quem reconhece, naquele “pesadelo impossível”, uma memória incontornável, inapagável, fundadora. No documentário de Weiss, o trabalho de memória em torno da Shoah está em questão desde o início, e sua montagem em dois tempos é possível na medida em que assume essa relação com a memória como uma espécie de impulso originário de toda relação com as imagens dos campos e do extermínio. A exposição do mundo comum em meio ao prolongamento do extermínio sob a forma de negação e de esquecimento, várias décadas depois, conduzem *Falkenau, vision de l'impossible* a dois desdobramentos a partir das filmagens de 1945: a sequência de Fuller em Nuremberg, em que ele associa o painel em que os filmes foram projetados no tribunal à noção de crimes contra a humanidade, e a conversa que se desenrola a partir daí sobre as possibilidades do cinema e da ficção na representação dos campos.

Quando Fuller visita as instalações em que se instalou, entre 1945 e 1946, o Tribunal Militar Internacional de Nuremberg, sua atenção se volta para um dos recursos mais importantes da arquitetura em que transcorreu o julgamento: a projeção de imagens cinematográficas [Prancha 9 – Figura 26]. “E a sala também tinha algo muito, muito importante”, diz ele, “você não pode ver aqui, mas havia um painel aqui. E aquele painel é o que eu gostaria de comentar, no que concerne a crimes contra a humanidade.”¹¹¹ Quando associa o painel em que eram projetados os filmes montados pelos aliados no julgamento de Nuremberg e o tema dos crimes contra a humanidade, Fuller estabelece uma relação entre a experiência de filmagem e de montagem

¹¹¹ “And the room also had something that’s very very important, you cannot see here, but there was a panel here. And that panel is what I want to talk about, as far as crimes against humanity are concerned.” (Tradução do autor.)

das imagens cinematográficas como evidências do inimaginável, o processo de julgamento dos crimes cometidos pelos nazistas e a necessidade de imaginação de uma comunidade da humanidade que fundamenta tanto o gesto ético e estético que está em jogo naquelas imagens quanto o gesto jurídico e político que está em questão no julgamento. Seu discurso pode ser compreendido como uma espécie de suplemento de sentido em relação a uma das sequências mais intensas de seu filme *Verboten!* (1959), na qual as imagens projetadas em Nuremberg se inscrevem numa montagem em que um jovem alemão, Franz, reconhece, finalmente, os crimes contra a humanidade cometidos pelos nazistas.

4.3. A pedagogia do arquivo: *Verboten!* (1959), de Samuel Fuller

A narrativa de *Verboten!* [Prancha 10] tem lugar no final da guerra, quando um sargento americano chamado David Brent se envolve com uma civil alemã chamada Helga Schiller. Ferido na perseguição a um atirador alemão que conduziu à morte de dois outros soldados estadunidenses que o acompanhavam, David recebe os cuidados de Helga, que o esconde de oficiais da SS [Prancha 10 – Figuras 4 e 5]. Depois da rendição alemã, David decide deixar o exército e se casar com Helga (o que seria proibido, como diz o título do filme, caso ele continuasse como soldado). A trama aborda o imediato pós-guerra, explorando os sentidos da atuação dos estadunidenses e dos aliados em geral, por um lado, e a persistência do nazismo sob a forma de organizações e de planos como o Werwolf, elaborada ainda em 1944. Franz, o irmão de Helga, participa de reuniões sob o comando de Bruno Eckhart, amigo dela a quem David tinha dado um emprego [Prancha 10 – Figura 21].

A sequência em que Franz está diante das imagens que foram projetadas em Nuremberg [Prancha 10 – Figuras 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44 e 45] corresponde a uma das viradas dramáticas da trama: depois de descobrir que o irmão está envolvido com o Werwolf, Helga decide levá-lo ao julgamento, para revelar os crimes perpetrados pelos nazistas [Prancha 10 – Figura 22]; isso conduzirá Franz e se voltar definitivamente contra Bruno e os demais

envolvidos no Werwolf, denunciando-os às autoridades da ocupação estadunidense da área. A teleologia da narrativa depende da oposição entre as ações associadas aos estadunidenses e aquelas associadas aos nazistas, por um lado, e do antagonismo distinto, embora correlato, entre David (que representa o indivíduo ao mesmo tempo autônomo e altruísta) e Bruno (que representa a redução da autonomia a uma busca egoísta de poder), por outro. Nesse quadro de oposições estruturais que orienta a trama e sua abordagem da história, as figuras de Helga e de Franz representam a população civil alemã e sua situação no período do pós-guerra, enquanto as imagens dos campos que conduzem Franz ao reconhecimento dos crimes nazistas assumem um lugar ambivalente: por um lado, a montagem que as encadeia à trama ficcional de *Verboten!* enfatiza alguns dos sentidos ético-políticos que se pode atribuir às evidências que as imagens dos campos resguardam – o ultraje da “consciência da humanidade” diante dos “atos bárbaros” perpetrados pelos nazistas, tal como resume a Declaração de 1948; por outro lado, a força das imagens transborda o enquadramento ficcional em que a montagem procura contê-las e, ao mesmo tempo, o enquadramento jurídico-político da consciência histórica que sustenta essa montagem. Um excesso de real parece evidenciar que nenhum sentido é inequívoco e que toda montagem permanece insuficiente para articular os sentidos que atravessam as imagens dos campos.

A sequência no Tribunal de Nuremberg em *Verboten!* consagra a dimensão pedagógica do filme de Fuller diante dos crimes contra a humanidade, conforme a perspectiva caracteristicamente humanista que o diretor articula no documentário de Emil Weiss em referência à relação do cinema com as crianças: “Por meio do cinema, durante um período de muitas gerações, as crianças são ensinadas a não odiar, são ensinadas a não ser violentas.” O humanismo de Fuller corresponde à elaboração de um olhar pedagógico diante dos crimes contra a humanidade, que reconhece nas atrocidades algo “instintivamente inumano”: “Eis porque uma câmera é muito importante para mim, e eis porque eu amo fazer cinema. Nós não simplesmente educamos.

Com filme, podemos fazer progresso, e história, e civilização [...]”¹¹². Em *Verboten!*, a figura de Franz representa o olhar infantil a que se destina o humanismo de Fuller, cuja pedagogia não é a do ensino de lições por meio do discurso, mas a da revelação da verdade por meio da imagem e da narrativa cinematográficas. É na articulação entre a aparição do real nas imagens e a exposição de seu sentido na montagem narrativa que o cinema de Fuller encontra o fundamento de sua crença na possibilidade de revelação da verdade.

Quando Franz encara as evidências do inimaginável reunidas no julgamento de Nuremberg, é em seu rosto que Fuller buscará os sinais da transformação de sua consciência. O enquadramento frontal recorrente do rosto de Franz [Prancha 10 – Figuras 27, 28, 30, 37, 42 e 45] introduz, em meio às imagens de arquivo de Nuremberg de que Fuller se apropria, um contracampo narrativo que suplementa a montagem seletiva do arquivo com uma perspectiva interpretativa. Enquanto a iconografia do nazismo e a iconografia dos campos que apareceram nos filmes projetados pelos aliados em Nuremberg são reconstruídas na montagem de Fuller, sob a forma de um resumo seletivo cuja ênfase recai sobre a ideia de genocídio [Prancha 10 – Figuras 26, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 43 e 44], o rosto de Franz desempenha duas funções, conforme sua inscrição na narrativa – que obedece a necessidades clássicas de explicação de motivações: Franz irá se voltar contra Bruno, o líder do Werwolf, a partir da identificação entre suas frases e suas ações e aquelas dos nazistas – e conforme sua inscrição num processo mais amplo do qual o filme participa, no qual está em jogo o trabalho de memória que tem nas imagens dos campos seu núcleo ambivalente, uma vez que constituído de evidências sensíveis do inimaginável – e, aqui, o rosto de Franz condensa menos a reação que Fuller pretende produzir nos espectadores do que a incontrolável força das imagens, que nem mesmo a montagem de Fuller é capaz de conter, de conduzir ou de codificar.

¹¹² “Through movies, over a period of many generations, children are taught not to hate, they’re taught not to be violent.”; “instinctively inhuman”; “That’s why a camera is very important to me, and that’s why I love movies. We just don’t educate. With film, we can make progress, and history, and civilization [...]”. (Tradução do autor.)

Em termos de montagem, uma forma tênue de campo e contracampo estrutura a sequência, contrapondo as imagens de arquivo na montagem resumida de Fuller e o rosto expressivo de Franz, enquanto as referências a Bruno aparecem por meio de sobreposições com o plano do rosto de Franz [Prancha 10 – Figura 28]. A dificuldade de sustentar o olhar diante das evidências do inimaginável que se projetam diante de seus olhos conduz Franz a recusar a visibilidade aterradora das imagens dos campos [Prancha 10 – Figuras 27, 30, 37 e 42], e cabe a Helga, no final da sequência, segurar o rosto do irmão [Prancha 10 – Figura 45] e explicitar o dever de todo herdeiro, isto é, igualmente, de Fuller e de cada um dos espectadores de seu filme: olhar o arquivo do horror sem desviar os olhos e sem fechá-los para as evidências do inimaginável. Se a teleologia narrativa de *Verboten!* conduz a um desfecho seguro, em que o sentido das imagens permanece contido pelo propósito pedagógico de Fuller, sua montagem não esgota as imagens de que se apropria, e um excesso transborda o enquadramento interpretativo associado à narrativa do filme. Como declara a Emil Weiss, abordando o exemplo de *Verboten!* e a questão da possibilidade de representação cinematográfica da Shoah, Fuller confere à ficção cinematográfica uma importância crucial na apresentação das imagens documentais dos campos e de sua evidência:

o documentário não deve ser lançado como um documentário, o documentário tem que ser parte de um filme de ficção [*motion picture*]. Você tem que ficar muito, muito apaixonado e interessado num personagem, e por meio desse personagem que vê isso, você o vê mudar, entende? Você o vê acreditar.¹¹³

Fuller tem uma crença e uma confiança na imagem e na ficção, que correspondem ao uso pedagógico a que destina as imagens de arquivo. “A ficção deve ser

¹¹³ “[T]he documentary should not be released as a documentary, the documentary has to be part of a motion picture. You have to become very very much in love, and interested in a character, and through that character who sees it, you see him change, you understand? You see him believing.” (Tradução do autor.)

ficção”, diz ele a Emil Weiss, numa formulação simples que esconde todo um programa ético. “E naturalmente foi provado que a ficção é mais verdadeira que o fato”, continua Fuller, explicitando o fundamento contingente do programa ético contido em sua relação com o cinema: o crédito que dá à ficção uma verdade suplementar ao fato, conforme um mecanismo comparável a um efeito multiplicador, no vocabulário da economia. “Porque quando você escreve um fato, você não tem todos os fatos”, explica, “mas quanto você escreve ficção, você pode inventar [*make up*] os fatos, e muitas vezes esses fatos são autênticos, são reais.”¹¹⁴ Aparentemente inocente na crença e na confiança que sustentam sua pedagogia, o programa ético de Fuller diante da imagem cinematográfica não depende de qualquer tipo de adesão ao real ou à sua representação documental e reserva uma abertura crucial à dimensão inventiva da experiência cinematográfica. Ali onde “você não tem todos os fatos”, isto é, onde as evidências sensíveis permanecem insuficientes, onde as imagens faltam, o cinema resguarda a potência inventiva da ficção, da fabricação dos fatos. O inimaginável – isto é, a condição das imagens que faltam, dos fatos que “você não tem” – corresponde a uma possibilidade de invenção e a um dever ético de imaginação, apesar de tudo.

É por isso que Fuller responde aos questionamentos de Emil Weiss sobre a possibilidade de realizar um filme sobre um campo de concentração sem qualquer dúvida sobre o que gostaria de fazer: colocar a audiência, o público, em julgamento. Quando Fuller filma a sequência da descoberta dos prisioneiros do campo de Falckenau, em *The Big Red One* (1980/2004), sua montagem desenvolve, em torno dos rostos dos soldados e dos sobreviventes, um jogo de semelhança e dessemelhança que solicita a imaginação espectral e, de certa forma, coloca cada espectador do filme em julgamento, por meio de um silêncio em que podem proliferar as questões. Que rostos são aqueles? O que guardam seus traços, em meio à obscuridade em que aparecem? Que sentidos surgem de sua justaposição entre si e do campo-contracampo que os relaciona aos rostos dos soldados, a cujos olhos a câmera de Fuller

¹¹⁴ “Fiction is supposed to be fiction. And fiction naturally has been proven truer than fact. Because when you write a fact you don’t have all the facts, but when you write fiction, you can make up the facts, and many times those facts are authentic, they’re real.” (Tradução do autor.)

nos aproxima, decidida, decisiva? Qual é a relação entre o olhar espectral e o jogo de olhares que se desenrola entre soldados e sobreviventes? Qual é a relação suplementar entre o olhar espectral e os olhares ausentes dos desaparecidos, a que o filme pode apenas destinar sua cena metafórica?

4.4. A insuficiência da imagem: *The Stranger* (1946), de Orson Welles

O fantasma dos desaparecidos assombra toda imagem dos campos e atravessa o trabalho de memória em torno da Shoah como uma sucessão de figuras do inimaginável. No decorrer do processo de descoberta, de organização e de fabricação do arquivo visual dos campos, parte da fantasmagoria assume forma sensível nas imagens que sobreviveram às tentativas nazistas de apagamento do extermínio e de destruição dos rastros e dos vestígios do genocídio. Nas décadas depois da inauguração da iconografia do horror por meio das imagens da abertura dos campos, uma diversidade de imagens se torna disponível em museus e em arquivos, e sua visibilidade pública encontra no cinema um de seus recursos cruciais. Revisitar o arquivo constitui um dos gestos fundamentais por meio dos quais o cinema participa do trabalho de memória da Shoah, cujo horizonte corresponde, de fato, à “consciência da humanidade” que declara, desde 1948, os direitos humanos. Seria preciso esboçar uma história dos usos do arquivo dos campos no cinema, e seu marco inaugural está, sem dúvida, em *The Stranger* (1946), de Orson Welles [Prancha 11], em que Christian Delage (2003, p. 97) reconhece imagens registradas pelos estadunidenses em contextos e com propósitos diversos [Prancha 11 – Figuras 9, 12, 13, 16 e 17]:

- a) Um amontoado de cadáveres (Buchenwald)
- b) Um prédio apresentado como “uma câmara de gás” (origem desconhecida)
- c) Um barraco onde um médico alemão é obrigado a entrar para ver os cadáveres que aí se encontram (Ohrdruf)

- d) Apresentação de um porrete utilizado como instrumento de tortura (Breendonck)
- e) Um deportado carregado sobre uma maca por soldados americanos, junta as mãos em um gesto de alívio (Nordhausen)¹¹⁵

A série de imagens dos campos descrita por Delage aparece num momento da narrativa em que o inspetor Wilson, da Allied Commission for the Punishment of War Criminals, tenta revelar a Mary Longstreet a verdadeira identidade do professor Charles Rankin, um nazista chamado Franz Kindler, que concebeu o que, no filme, Wilson denomina “a teoria do genocídio, o massacre de populações de países conquistados”¹¹⁶ e, no final da guerra, fugiu para a pequena cidade de Harper, em Connecticut, onde se tornou professor e se casou com Mary [Prancha 11 – Figuras 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28 e 29]. Nesse contexto, as imagens documentais aparecem na montagem ficcional de Welles – sem legendas, acompanhadas pelo comentário oral de Wilson, em meio a um diálogo com Mary – como evidências do horror de que a personagem de Rankin/Kindler tinha sido responsável, em parte, e como provas de condenação, antes mesmo da consagração do recurso às imagens da abertura dos campos no julgamento de Nuremberg:

É então bem antes do dia 29 de novembro de 1945, em que foi apresentado como prova em Nuremberg o filme realizado para o OSS [Office of Strategic Services] por Ray Kellogg, *Nazi Concentration Camps*, que Orson Welles teve a ideia de organizar uma sequência de *The Stranger* em torno da projeção de imagens dos campos nazistas. O inspetor Wilson quer tentar convencer a jovem mulher de Rankin que o homem que ela acaba de esposar é um antigo

¹¹⁵ “a) Un amoncellement de cadavres (Buchenwald)

b) Un bâtiment présenté comme « une chambre à gaz » (origine inconnue)

c) Un baraquement où un médecin allemand est obligé d’entrer pour voir les cadavres qui s’y trouvent (Ohrdruf)

d) Présentation d’un gourdin utilisé comme instrument de torture (Breendonck).

e) Un déporté, emporté sur une civière par des soldats américains, joint les mains en un geste de soulagement (Nordhausen)”. (Tradução do autor.)

¹¹⁶ “[T]he theory of genocide, the massacre of populations of conquered countries”. (Tradução do autor.)

nazista. (DELAGE, 2003, p. 96)¹¹⁷

Assim como em *Verboten!*, é a inscrição das imagens dos campos na trama ficcional de *The Stranger* que tenta conferir sentido ao excesso de real que, contudo, permanece irreduzível à teleologia da narrativa. Diferentemente de *Verboten!*, as imagens dos campos não são capazes de desencadear uma transformação na perspectiva da personagem que as assiste. Onde Fuller supõe e explora as possibilidades pedagógicas das imagens (na relação com Franz, dentro da narrativa) e da ficção (na relação com o espectador), Welles supõe e explora uma insuficiência: Mary permanece relutante diante das evidências que Wilson reúne como provas de condenação de Rankin, e o choque das imagens acentua sua relutância, revelando que o arquivo visual do horror depende de sua inscrição numa trama narrativa e discursiva mais ampla para operar como recurso pedagógico ou jurídico. Delage (2003, p. 98-99) escreve:

Que trazem essas imagens na progressão da história contada no filme? Todas elas provêm dos operadores americanos presentes quando da abertura dos campos. Elas são bastante representativas, em sua escolha, dos tipos de imagens feitos na primavera de 1945: vistas de cadáveres empilhados, deixando imaginar a importância numérica das vítimas da vontade assassina dos nazistas; imagens de sobreviventes, em contraponto, mostrando os cuidados fornecidos pelos Aliados; plano aproximado de um instrumento de tortura, permitindo ao espectador imaginar os sofrimentos suportados sem mostrá-los; plano geral de um prédio apresentado como abrigando uma câmara de gás, cuja autenticidade é duvidosa, mas sobre a qual Wilson dá explicações precisas quanto a seu funcionamento; trecho de uma sequência onde um médico alemão é obrigado a entrar em um quartel para ver os cadáveres que ali jazem. Essas imagens formam um conjunto que não pode ser resumido apenas ao horror que provoca sua visão: [...] elas são já mediadas pela experiência de uma imediata emoção, depois pelo controle dessa emoção e pela necessidade de respeitar o caderno de especificações que cada operador precisou interiorizar. Tratava-se de preparar provas suscetíveis de serem qualificadas juridicamente e, de maneira mais geral, de acumular os documentos de arquivos disponíveis para melhor se opor aos planos daqueles que tinham pensado ser possível apagar os traços de seus crimes. Certamente,

¹¹⁷ “C’est donc bien avant la journée du 29 novembre 1945, où fut présenté comme preuve à Nuremberg le film réalisé pour l’OSS par Ray Kellogg, *Nazi Concentration Camps*, qu’Orson Welles eut l’idée d’organiser une séquence du *Criminel* autour de la projection d’images des camps nazis. L’inspecteur Wilson veut tenter de convaincre la jeune femme de Rankin que l’homme qu’elle vient d’épouser est un ancien nazi.” (Tradução do autor.)

Wilson fala do “genocídio das populações dos países vencidos”, sem precisão quanto ao destino particular reservado aos judeus. O registro é, em primeiro lugar, aquele das “atrocidades”, que era bastante corrente na época. De fato, como ele mesmo explica ao pai da mulher de Rankin, Wilson quer provocar um choque em Mary: não mostrando apenas imagens horríveis – estando entendido que, de todo modo, elas não têm todas o mesmo estatuto –, mas criando uma tensão entre a intimidade da relação com o ser que lhe é mais próximo, seu marido, e o caráter de exterioridade do crime cometido. Welles [...] situava assim o papel dinâmico que a imagem dos campos poderia ter em uma ficção pré-judiciária, antes de condicionar os dignitários nazistas a reconhecer, diante de uma corte de justiça internacional, os crimes de que eram responsáveis.¹¹⁸

A sequência em que as imagens dos campos aparecem em *The Stranger* articula uma montagem de campo e contracampo ao desenvolvimento de um diálogo entre Wilson, Mary e seu pai [Prancha 11 – Figuras 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28 e 29]. O arquivo visual do horror surge como contracampo de um plano que reúne as três personagens [Prancha 11 – Figura 8] e mostra seus rostos sob a luminosidade cintilante do projetor cinematográfico acionado por Wilson [Prancha 11 – Figuras 8, 10 e 11]. Wilson explica seu trabalho como

¹¹⁸ “Qu’apportent ces images dans la progression de l’histoire racontée dans le film ? Elles proviennent toutes des opérateurs américains présents lors de l’ouverture des camps. Elles sont assez représentatives, dans leur choix, des types d’images faites au printemps 1945 : vues de cadavres empilés, laissant imaginer l’importance numérique des victimes de la volonté meurtrière des nazis ; images des survivants, en contrepoint, montrant les soins prodigués par les Alliés ; gros plan sur un instrument de torture, permettant au spectateur d’imaginer les souffrances subies sans les montrer ; plan général d’un bâtiment présenté comme abritant une chambre à gaz, dont l’authenticité est douteuse, mais à propos de laquelle Wilson donne des explications précises quant à son fonctionnement ; extrait d’une séquence où un médecin allemand est obligé d’entrer dans un baraquement pour y voir les cadavres qui y gisent. Ces images forment un ensemble qui ne peut se résumer à la seule horreur que provoque leur vision : n’étant pas le fait du bourreau, elles sont déjà médiées par l’épreuve d’une immédiate émotion, puis par le contrôle de celle-ci et la nécessité de respecter le cahier des charges que chaque opérateur a dû intérioriser. Il s’agissait de préparer des preuves susceptibles d’être qualifiées juridiquement et, de manière plus générale, d’accumuler les documents d’archives disponibles pour mieux contrecarrer les plans de ceux qui avaient pensé pouvoir effacer les traces de leurs forfaits. Certes, Wilson parle du « génocide des populations des pays vaincus », sans précision quant au sort particulier réservé aux Juifs. Le registre est davantage celui des « atrocités », ce qui était assez courant à l’époque. En fait, comme il l’explique lui-même au père de la femme de Rankin, Wilson veut provoquer un choc chez Mary : non pas en lui montrant seulement des images horribles – étant entendu que, de toute façon, elles n’ont pas toutes le même statut –, mais en créant une tension entre l’intimité de la relation avec l’être qui lui est le plus proche, son mari, et le caractère d’extériorité du crime commis. Welles, fort de l’expérience qu’il avait déjà acquise dans l’inscription critique du rôle des actualités dans *Citizen Kane*²⁰, situait ainsi le rôle dynamique que l’image des camps pouvait tenir dans une fiction pré-judiciaire, avant de conditionner les dignitaires nazis à reconnaître, devant une cour de justice internationale, les crimes dont ils étaient comptables.” (Tradução do autor.)

investigador e sua motivação para estar na cidade de Harper – “trazer fugitivos nazistas à justiça”¹¹⁹ – e, em seguida, um corte revela a tela em que são projetadas as imagens de uma pilha de cadáveres [Prancha 11 – Figura 9]. O diálogo entre Mary e Wilson percorre um conjunto de temas que delimita o espaço de inscrição das imagens. Em primeiro lugar, quando Mary afirma, hesitantemente, que nunca viu um nazista, Wilson lhe responde que “eles se parecem com outras pessoas e agem como outras pessoas”¹²⁰: a questão da semelhança se instala no cerne do discurso que circunscreve a aparição das imagens dos campos, incidindo explicitamente sobre a figura dos nazistas.

Em seguida, Wilson discorre sobre o funcionamento de uma câmara de gás, que seu discurso identifica com o plano que aparece no contracampo, “cuja autenticidade é duvidosa” (DELAGE, 2003, p. 98), e sobre os métodos nazistas de assassinato em massa, enquanto se posiciona, no espaço cênico, diante da projeção. O plano de um médico alemão que é obrigado por soldados a entrar em um quartel repleto de cadáveres é sucedido pelo plano de exibição de um instrumento de tortura, enquanto a figura de Wilson e sua sombra se destacam sobre o pano de fundo da tela [Prancha 11 – Figura 12]. O rosto angustiado de Mary se contorce, então, enquanto ela faz uma pergunta crucial, cuja pertinência à trama narrativa de *The Stranger* não deve nos fazer esquecer sua importância em todo o trabalho de memória em torno das imagens dos campos: “Por que quer que eu veja esses horrores?”¹²¹.

Na narrativa, a resposta de Wilson à pergunta de Mary define uma teleologia: a punição do homem que concebeu os horrores, Franz Kindler, isto é, aquele que se apresenta como Charles Rankin, o marido de Mary. Enquanto Wilson explica a Mary que foi Kindler quem concebeu “a teoria do genocídio”, o contracampo revela um plano que representa os cuidados prestados pelos aliados a um dos sobreviventes, que junta suas mãos num gesto de aparente gratidão [Prancha 11 – Figuras 16 e 17]. Por meio da sucessão de três planos montados conforme um esquema de combinação

¹¹⁹ “[B]ring escaped Nazis to justices.” (Tradução do autor.)

¹²⁰ “They look like other people and act like other people.” (Tradução do autor.)

¹²¹ “Why do you want me to look at this horrors?” (Tradução do autor.)

das linhas do olhar, a continuidade do diálogo entre Mary e Wilson, sob a observação do pai de Mary, reduz novamente as imagens de arquivo a uma luminosidade cintilante que se projeta sobre os rostos [Prancha 11 – Figuras 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26 e 27]. O barulho percussivo da ponta da película que se choca com a mesa sobre a qual está o projetor demarca o fim da projeção [Prancha 11 – Figura 28] e coincide com o momento em que Mary se levanta e deixa a sala, relutando em reconhecer em seu marido a figura de um nazista e decidida a mentir para tentar preservá-lo. O discurso de Wilson e as imagens, que definem uma espécie de pedagogia do horror similar àquela que o Franz de *Verboten!* confronta no julgamento de Nuremberg, permanecem insuficientes para transformar a perspectiva de Mary, mas seu lugar na narrativa é o da ingenuidade de uma personagem que foi enganada. Para o espectador, as imagens aparecem como evidências que não deveriam ser questionadas.

Tanto Welles, em 1946, quanto Fuller, em 1959, reconhecem a importância do uso das imagens de arquivo em filmes de ficção. Entre a exploração da insuficiência do arquivo que orienta Welles e a exploração da pedagogia das imagens que orienta Fuller, seus filmes participam de um mesmo movimento de rearquivamento ficcional das imagens dos campos e, mais amplamente, da iconografia da Shoah. Revisitar o arquivo se converte na ocasião de um gesto suplementar de arquivamento, no qual o registro inicial e sua aderência ao referente sobrevivem sob uma forma ao mesmo tempo mais rarefeita – porque as imagens são parcial ou totalmente descontextualizadas, afastando-se da referência indiciária que as funda – e mais intensa – porque a recontextualização de que se tornam necessariamente objeto confere às imagens tanto visibilidade quanto legibilidade. Ali onde a referência indiciária dos registros iniciais permanece restrita em sua visibilidade fragmentada, no arquivo que as abriga, ali onde a ontologia indiciária dos documentos da abertura dos campos exaure todo discurso e interrompe toda narrativa com a opacidade de sua evidência, o rearquivamento ficcional das imagens dos campos amplifica a visibilidade de parte do arquivo, de que seleciona alguns fragmentos, e reinveste esses fragmentos com a legibilidade que decorre de sua inscrição numa trama narrativa.

The Stranger e *Verboten!* revelam que o rearquivamento ficcional das imagens dos campos encontra nos rostos das personagens uma de suas obsessões temáticas e formais, que prolonga a atenção dos operadores aliados aos rostos frequentemente desfigurados dos sobreviventes, em 1944 e 1945, e que é ecoada, por exemplo, na sequência da descoberta do campo de Falkenau em *The Big Red One*. *The Stranger* representa o diálogo entre Wilson e Mary sob a luminosidade cintilante das imagens projetadas, de que vemos alguns fragmentos e de que podemos imaginar a continuidade. *Verboten!* dá ao rosto de Franz diante das imagens dos campos projetadas em Nuremberg um contundente enquadramento frontal, em que a quebra da quarta parede cria um efeito duplo: por um lado, enfatiza a expressão da transformação da perspectiva da personagem; por outro, interpela o espectador e interroga seu julgamento, assim como, nas montagens das imagens da abertura dos campos em filmes de atualidade e nos filmes utilizados em Nuremberg, o contracampo dos rostos de sobreviventes, de soldados, de militares e civis alemães serve para orientar o julgamento espectral diante das imagens.

Se um dos sentidos da representação dos rostos nas montagens das imagens da abertura dos campos e, sobretudo, em seu rearquivamento ficcional consiste na interpelação do espectador e de seu julgamento diante do horror, é em uma questão ao mesmo tempo menos evidente e mais fundamental que se pode reconhecer o sentido ético profundo da representação dos rostos: a questão da dualidade entre semelhança e dessemelhança. As montagens das imagens de 1944 e 1945 dependem de uma articulação entre indicialidade e iconicidade – isto é, entre referência e semelhança – para que possam operar como documentos de violações de direitos humanos, distribuindo semelhança e dessemelhança numa economia singular: enquanto a iconicidade torna possível sustentar, como (e por meio da) semelhança, o sentido de uma comunidade de semelhantes que foi afetada pelo horror dos campos (a comunidade da humanidade), a indicialidade registra os rastros obscenos de dessemelhança radical que foram produzidos projeto nazista de genocídio. O rearquivamento ficcional das imagens dos campos e da iconografia da Shoah interrompe a economia que associa iconicidade e semelhança, por um lado, e indicialidade e dessemelhança, por

outro, a partir da introdução de um suplemento ficcional.

Em *The Stranger*, a introdução do suplemento ficcional torna-se visível no procedimento de apresentação das imagens dos campos apenas dentro do espaço diegético, projetadas sobre a tela numa das salas da casa do pai de Mary Longstreet. Dessa forma, a ficção cinematográfica subordina a citação das imagens ao espaço em que circulam suas personagens, num movimento que aparece, igualmente, de modo mais sutil, na luminosidade cintilante que se lança sobre os rostos. Em *Verboten!*, a citação das imagens é direta e se intercala com os planos do rosto de Franz (em alguns momentos sobrepostos às suas lembranças dos discursos e dos comportamentos de Bruno na liderança dos Werwolf). Embora o suplemento ficcional não enquadre as imagens dentro de seu espaço diegético, a citação das imagens está subordinada à montagem, que delimita um enquadramento relativo ao tempo diegético. Em ambos os filmes, o suplemento ficcional reduz a referência e a indicialidade que caracterizam as imagens dos campos, na medida em que as descontextualiza e as reinscreve em contextos diferentes, enquanto a iconicidade se torna dependente do discurso e da narrativa que circunscrevem as imagens: a questão da semelhança que sustenta a comunidade entre olhante e olhado se desloca da relação com as imagens dos campos para a relação com a mediação ficcional que as seleciona e amplifica sua visibilidade.

O deslocamento da questão da semelhança que decorre do rearquivamento ficcional das imagens dos campos tem como horizonte o exemplo da sequência da descoberta do campo de Falkenau em *The Big Red One*: embora não se aproprie de imagens de arquivo, a encenação e a montagem em que Fuller abriga os rostos dos sobreviventes, sob os olhares opacos dos soldados, condensam o jogo entre semelhança e dessemelhança que dá à representação dos rostos sua contundência ética, em meio ao trabalho de memória em torno da Shoah. Onde *The Stranger*, *Verboten!* e outros filmes realizam o rearquivamento ficcional das imagens, compondo um arquivo ficcional suplementar aos arquivos em que se encontram as imagens filmadas pelos aliados, *The Big Red One* revela o movimento de abertura anarquívica que des-

tina todo arquivo à fabricação e à invenção. Os gestos fundamentais desse movimento, no filme de Fuller, correspondem à inversão das coordenadas da economia do olhar que define a relação com os sobreviventes contida nas imagens dos campos – quando os soldados abrem as portas, o ponto de vista da câmera de Fuller é o dos sobreviventes – e à mobilização do olhar além de sua identificação com qualquer ponto de vista – o movimento de aproximação do enquadramento (*zoom in*) que se orienta em direção aos rostos e, mais profundamente, aos olhares dos soldados é um movimento impertinente, que transborda o ponto de vista diegético dos sobreviventes e instaura uma perspectiva de interrogação do olhar, conforme duas perguntas articuladas. À primeira – que pertence à diegese de *The Big Red One*: como os soldados que abriram os campos viram o horror, experimentaram seu choque e sua duração? – corresponde a visada da teoria imaginativa dos campos em direção ao arquivo visual do horror e à sua apropriabilidade (como discuti até aqui em relação à ficção). À segunda – que transborda a diegese: como cada um de nós pode ver e rever o horror dos campos, por meio das memórias contidas no arquivo parcial das imagens que sobrevivem? – corresponde a visada da teoria imaginativa dos campos em direção à abertura anarquívica que reanima o arquivo visual do horror e a suas possibilidades de remontagem, assim como sua visada em direção à recusa ativa do arquivo.

5. Antiarquivo: o arquivo denegado¹²²

5.1. A imaginação contra o arquivo: *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann

Nenhum filme condensa de modo mais paradigmático a recusa ativa do arquivo visual do horror dos campos do que *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann [Prancha 12]. Filmado e montado durante treze anos, a “ficção do real” que Lanzmann (1990, p. 301) constrói por meio de entrevistas com sobreviventes, espectadores dos eventos e perpetradores do genocídio, assim como sequências de paisagens associadas a seus relatos, a suas circunstâncias atuais e à memória que transmitem, decorre de um trabalho imaginativo antiarquivo que tende a permanecer mal compreendido sempre que se procura abordá-lo a partir dos discursos que circunscrevem o filme, sobretudo aqueles ancorados na assinatura de Lanzmann, e não das imagens que o compõem e de suas características estéticas. As três categorias em que podem ser classificados os sujeitos entrevistados em *Shoah* correspondem à distinção analítica proposta por Raul Hilberg (1985), como observa Shoshana Felman (1992, p. 207, nota 6): são “[c]ategorias que Lanzmann empresta da análise histórica de Hilberg, mas que o filme contundentemente incorpora e repensa”.¹²³

Há, em primeiro lugar, a diferença de perspectiva entre três grupos de testemunhas, ou três séries de entrevistados [...]: aqueles que testemunharam o desastre como suas *vítimas* (os judeus sobreviventes); aqueles que testemunharam o desastre como seus *perpetradores* (os ex-nazistas); aqueles que testemunharam o desastre como *espectadores* (os poloneses). (FELMAN, 1992, p. 207)¹²⁴

¹²² O conceito de denegação que irei gradualmente introduzir, com o intuito de deslocar a ideia de recusa simples, remonta aos escritos de Sigmund Freud e à teoria psicanalítica, embora seja impossível explorar a contento as implicações dessa relação. Sobre o conceito propriamente psicanalítico de denegação, ver Freud (1976), no qual o conceito aparece sob a tradução de “negativa”, assim como o verbete de Laplanche e Pontalis (2001), assim como aquele de Roudinesco e Plon (1998), que explicitam o sentido da tradução da palavra *Verneinung*, que é o termo original alemão.

¹²³ “Categories which Lanzmann borrows from Hilberg’s historical analysis, but which the film strikingly embodies and rethinks.” (Tradução do autor.)

¹²⁴ “There is, first of all, the difference of perspective between three groups of witnesses, or three series of interviewees: [...] those who witnessed the disaster as its *victims* (the surviving Jews); those

O que orienta a apropriação das categorias de Hilberg por Lanzmann e o deslocamento parcial de suas coordenadas analíticas é, efetivamente, a recusa das imagens de arquivo, que instaura, em *Shoah*, uma relação específica com a historiografia, uma vez que a recusa das imagens acompanha um trabalho atento com os documentos e uma abertura crucial ao sentido imaginativo da história oral. Se, como afirma Sue Vice (2011, p. 38), “Lanzmann decidiu bem no início de seu projeto que não incluiria em seu filme fotografia ou filmagens de arquivo”¹²⁵, os sentidos dessa recusa do arquivo inaugurado pelas imagens da abertura dos campos e complementado por imagens registradas pelos nazistas e, em menor quantidade, por suas vítimas devem ser buscados tanto nas declarações de intenção e nas interpretações que o próprio Lanzmann atribui a seu filme quanto nas formas (nem sempre intencionais e eventualmente contraditórias em relação às interpretações do diretor) que a recusa do arquivo assume em sua trama. Efetivamente, é da interrogação das formas estéticas de recusa do arquivo em *Shoah* que depende qualquer possibilidade de compreender o lugar do filme numa teoria imaginativa dos campos, da experiência concentracionária e da memória do extermínio.

As imagens de arquivo são, para Lanzmann (1990, p. 297), “imagens sem imaginação”, às quais ele opõe *Shoah* como um “monumento”. Em uma entrevista concedida aos Cahiers de Médiologie (LANZMANN, 2001, p. 271-279), intitulada significativamente como uma interrogação – “O monumento contra o arquivo?” – que reverbera sobre os discursos do diretor a respeito de sua própria obra, Lanzmann (2001, p. 274) reafirma a oposição entre documento e monumento que orienta sua interpretação de *Shoah*¹²⁶:

who witnessed the disaster as its *perpetrators* (the ex-Nazis); those who witnessed the disaster as *bystanders* (the Poles).” (Tradução do autor.)

¹²⁵ “Lanzmann decided at the very beginning of his project that he would not include in his film archival footage or photography.” (Tradução do autor.)

¹²⁶ A oposição que Lanzmann reivindica entre documento e monumento remonta a um amplo debate historiográfico sobre as fontes da pesquisa histórica e sobre as relações entre história, historiografia e memória, do qual Jacques Le Goff (1990, p. 535-549) resume as linhas gerais. Para uma crítica das concepções de Lanzmann sobre o lugar das imagens no trabalho historiográfico, ver Georges Didi-Huberman (2003, p. 115-149).

Eu sempre disse que as imagens de arquivo são imagens sem imaginação. Elas petrificam o pensamento e matam toda potência de evocação. É muito melhor fazer o que fiz, um imenso trabalho de elaboração, de criação da memória do evento. Meu filme é um “monumento” que faz parte daquilo que ele monumentaliza [...].¹²⁷

A recusa do uso de imagens de arquivo, que não equivale a uma recusa generalizada dos documentos (é de um trabalho com os documentos que emerge grande parte das questões do filme, como mostra o lugar que nele ocupam as entrevistas com o historiador Raul Hilberg), decorre tanto de um argumento temático e historiográfico objetivo, que condiciona a realização do filme de Lanzmann, quanto de uma motivação estética e filosófica subjetiva, que orienta sua abordagem dos eventos que procura monumentalizar. Nesse sentido, “a objeção de Lanzmann a material de arquivo é, assim, tanto filosófica quanto estética” (VICE, 2011, p. 40)¹²⁸, mas encontra fundamento, igualmente, numa situação factual relativa ao tema e ao material historiográfico disponível para seu filme. Como escreve Georges Didi-Huberman (2003, p. 118-119),

Descartar toda imagem de arquivo se impunha legitimamente a partir do momento em que Lanzmann constatava que não existiam imagens da realidade específica – extrema – à qual seu filme era dedicado: a saber, os campos de extermínio, tais como Chelmno, Majdanek, Sobibor ou Treblinka. Essa escolha, ademais, se impunha contra uma situação simétrica: existiam demasiadas imagens dos campos de concentração – tais como Bergen-Belsen, Buchenwald ou Dachau –, imagens tornadas confusas pelo fato de que eram geralmente utilizadas como uma iconografia do extermínio nas câmaras de gás. A essa escolha historicamente fundada, que é também uma escolha formal, uma reflexão sobre o cinema documentário, *Shoah* deve uma grande parte de sua força e de seu admirável rigor.¹²⁹

¹²⁷ “J’ai toujours dit que les images d’archive sont des images sans imagination. Elles pétrifient la pensée et tuent toute puissance d’évocation. Il vaut bien mieux faire ce que j’ai fait, un immense travail d’élaboration, de création de la mémoire de l’événement. Mon film est un « monument » qui fait partie de ce qu’il monumentalise [...]”. (Tradução do autor.)

¹²⁸ “Lanzmann’s objection to archival material is thus both philosophical and aesthetic.” (Tradução do autor.)

¹²⁹ “Écarter toute image d’archive s’imposait légitimement dès lors que Lanzmann eut constaté *qu’il n’y avait pas d’images* de la réalité spécifique – extrême – à laquelle son film était dédié : à savoir les camps d’extermination tels que Chelmno, Majdanek, Sobibor ou Treblinka. Ce choix, de plus, s’imposait contre une situation symétrique : *il y avait trop d’images* des camps de concentration – tels que Bergen-

Por um lado, o tema de *Shoah* corresponde ao cerne do inimaginável na memória da Shoah, àquilo de que faltariam irremediavelmente as imagens: o extermínio industrial dos judeus nas câmaras de gás. Por outro lado, a abordagem de Lanzmann corresponde a uma preocupação geral com a “obscenidade absoluta do projeto de compreender” (LANZMANN, 1990, p. 279)¹³⁰ e a um incômodo específico com a obscenidade da exibição das imagens de arquivo que registram, indiretamente, a Shoah. Onde o argumento temático e historiográfico objetivo de que faltam as imagens dos campos de extermínio depende de uma generalização indevida – como no caso de Auschwitz-Birkenau – introduz-se o argumento estético e filosófico subjetivo de que a exibição das imagens existentes é obscena – e, portanto, as quatro fotografias que os membros do *Sonderkommando* de Auschwitz conseguiram realizar em agosto de 1944, por exemplo, não devem ser mostradas. Além disso, a articulação entre os dois argumentos que fundamentam a recusa das imagens de arquivo em *Shoah* depende de concepções restritas sobre as relações entre representação e imaginação e sobre o papel de ambas na construção do conhecimento e da memória. Paradoxalmente, as imagens do filme e a montagem que as encadeia e as entrelaça perturbam e contradizem tanto o duplo argumento que fundamenta a recusa das imagens de arquivo quanto as concepções restritas que orientam esse duplo argumento.

Para abordar seu tema principal – “os campos da morte e os métodos precisos da matança industrializada” (VICE, 2011, p. 24)¹³¹ – e para representar o genocídio sem mostrá-lo (VICE, 2011, p. 16), *Shoah* articula os testemunhos dos sobreviventes, dos espectadores e dos perpetradores sobre o passado e os registros das sobrevivências das paisagens, no presente das filmagens. É na relação entre o passado que se revela a partir dos testemunhos e o presente que se revela a partir das imagens que se encontra o sentido ambivalente da relação de *Shoah* com o arquivo visual dos campos, da experiência concentracionária e do extermínio. A recusa das imagens de

Belsen, Buchenwald ou Dachau –, images rendues confuses par le fait qu'elles étaient généralement utilisées comme une iconographie de l'extermination dans les chambres à gaz. A ce choix historiquement fondé, qui est aussi un choix formel, une réflexion sur le cinéma documentaire, *Shoah* doit une grande part de sa force et de son admirable rigueur.” (Tradução do autor.)

¹³⁰ “[L]’obscénité absolue du projet de comprendre”. (Tradução do autor.)

¹³¹ “[T]he death camps and the precise methods of industrialised killing”. (Tradução do autor)

arquivo é tanto uma recusa de certos tipos de traços do passado quanto uma abertura para a revelação do passado no presente; tanto uma recusa da exibição das imagens de arquivo, consideradas parciais e obscenas, quanto uma reivindicação da necessidade de representar os eventos a que se referem; tanto uma recusa da saturação que a iconografia dos campos produz na memória da Shoah quanto uma reivindicação da “potência de evocação” (LANZMANN, 2001, p. 274) que Lanzmann encontra nos testemunhos daqueles que entrevista, mas que, apesar de seu discurso antiarquivo, é uma possibilidade estrutural de toda relação com o arquivo e com suas imagens. Se Lanzmann concentra seu filme nos testemunhos e denega a potência das imagens de arquivo, seu filme acaba por revelar, no cerne do testemunho, da escuta do testemunho e da abertura imaginativa que instaura, um anseio imaginativo por evidências do inimaginável que suplementem as imagens que faltam do extermínio.

O contexto histórico em que o filme foi realizado, em meados da década de 1970, favorece a recusa das imagens de arquivo, pois sua iconografia já produz um efeito de saturação na memória da Shoah. Os espectadores que recebem o filme de Lanzmann, a partir de 1985, pertencem a gerações para as quais a disponibilidade de imagens dos campos e da experiência concentracionária – assim como, de modo mais geral, de imagens do sofrimento distante, no espaço e no tempo – constitui uma experiência cotidiana, mediada, sobretudo, pelo cinema e pela televisão. Nesse contexto de disponibilidade pública do arquivo e de saturação da memória da Shoah com sua iconografia, o trabalho imaginativo antiarquivo de *Shoah* equivale a um gesto duplo: por um lado, Lanzmann questiona, com esse gesto e com os procedimentos formais que o convertem em filme, a relação com a memória; por outro, o diretor abre um espaço que transborda os horizontes de seu filme e que, antes e depois dele, abriga uma relação com o arquivo e com suas imagens que não é nem a de uma deferência passiva nem a de uma recusa ativa, mas a de uma irreverência anarquívica.

Para compreender o trabalho imaginativo que está em jogo em *Shoah* e o modo como questiona a relação com a memória e abre um espaço para outra relação

com o arquivo, é preciso analisar seus procedimentos formais e o modo como codificam visualmente o problema crucial de todo testemunho da Shoah: sua relação com a perspectiva dos desaparecidos. Com efeito, como argumenta Sue Vice (2011, p. 19), nas entrevistas com sobreviventes, “os indivíduos falam sobre uma experiência coletiva em nome dos milhões de mortos”¹³². Ao mesmo tempo, as paisagens filmadas no presente estão frequentemente habitadas pelos fantasmas que os relatos convocam e que o filme encena, sobretudo, como pontos de vista a partir dos quais as paisagens são enquadradas para o espectador. Em cada entrevista, com seu relato parcial do passado, e em cada plano das paisagens do presente, *Shoah* está em busca do inimaginável, da imagem que falta, da perspectiva ausente, do olhar dos que desapareceram. Cada imagem do filme suplementa a falta originária que lhe dá impulso com a “criação da memória do evento” (LANZMANN, 1990, p. 274) por meio de formas cinematográficas articuladas de modo singular, sob a assinatura de autor de Lanzmann. Sobre essas formas e sua relação com a temática do filme, Sue Vice (2011, p. 16) escreve:

Lanzmann aborda o assunto da morte em massa por meio de entrevistas com aqueles que foram as testemunhas mais próximas do processo de matança industrializada, justapostas a filmagens dos locais de morte no presente. Daí seu recurso a dois tipos particulares de construção de plano: o *zoom*, usado em *close-ups* de rostos de testemunhas e detalhes de construções e paisagens, e, por contraste, os *travellings* de paisagens e linhas de trem, que reencenam a experiência de uma jornada mortal.¹³³

Nos métodos de filmagem de *Shoah*, a relação com a imagem que falta do extermínio e com a perspectiva dos desaparecidos se inscreve numa estrutura de re-

¹³² “[T]he individuals speak about a collective experience on behalf of the millions of the dead.” (Tradução do autor.)

¹³³ “It is about the witness and remembrance of an attempted total destruction. Lanzmann approaches the subject of mass death by means of interviews with those who were the closest witnesses to the process of industrialised killing set alongside footage of the locations of death in the present day. Hence his reliance on two particular kinds of shot construction: the zoom, used in close-ups of witnesses’ faces and the details of buildings and landscapes, and, by contrast, the tracking shots of landscapes and train-lines, which re-enact the experience of a deathly journey.” (Tradução do autor.)

apresentação, em que os sobreviventes aparecem como porta-vozes dos mortos, enquanto os espectadores dos eventos associados ao genocídio e os perpetradores aparecem como testemunhas mais ou menos privilegiadas da Shoah. A entrevista constitui o método recorrente de Lanzmann, mas, como escreve Sue Vice (2011, p. 17), “*Shoah* não equivale simplesmente a uma série de entrevistas”¹³⁴, assim como uma diversidade de modalidades torna heterogêneos os efeitos do recurso à entrevista. O que diferencia as modalidades de entrevista são, basicamente, duas circunstâncias: os lugares em que ocorrem e o papel que Lanzmann assume em relação à pessoa que está entrevistando.

Uma das modalidades mais comentadas de entrevista de *Shoah* aparece no início do filme, em torno da história de Simon Srebnik: o registro do diálogo ocorre durante o retorno do sobrevivente, junto com Lanzmann e sua equipe, ao lugar em que atravessou a experiência concentracionária e enfrentou a possibilidade de extermínio [Prancha 12 – Figuras 1, 2, 3, 4 e 52]. Srebnik é um dos sobreviventes de Chelmno, e seu retorno ao lugar evidencia, no início do filme, o tema que o atravessa e o orienta: a busca do passado no presente, isto é, também, dos mortos e dos desaparecidos na atualidade do trabalho de memória (que resiste à desapareição) e das formas do esquecimento (que prolongam e confirmam a desapareição). Nesse sentido, o letreiro inicial apresenta Srebnik como uma espécie de representante ressurreto dos desaparecidos:

A história começa no presente, em Chelmno, no Rio Narew, Polônia. 50 milhas a noroeste de Lodz, no coração de uma região que uma vez teve a maior população Judia, Chelmno foi o lugar na Polônia onde os Judeus foram exterminados por gás pela primeira vez. O extermínio começou em 7 de dezembro de 1941. Em Chelmno, quatrocentos mil Judeus foram assassinados em dois períodos separados: de dezembro de 1941 à primavera de 1944 e de junho de 1944 a janeiro de 1945. Mas o modo como a morte foi administrada permaneceu o mesmo durante todo o tempo: os caminhões de gás. Dos quatrocentos mil homens, mulheres e crianças que foram para lá, apenas dois saíram vivos: Mordechai Podchlebnik e Simon Srebnik. Srebnik sobrevivente do último período, era um garoto de treze anos quando foi enviado para Chelmno. Seu pai tinha sido morto diante de seus olhos no gueto em Lodz; sua mãe morreu num caminhão de gás em Chelmno. Os SS o colocaram em

¹³⁴ “*Shoah* does not simply amount to a series of interviews.” (Tradução do autor.)

uma das “unidades de trabalho judias”, encarregadas de manter os campos de extermínio e por sua vez destinados à morte.

Com seus calcanhares acorrentados, como todos os seus companheiros, o garoto se arrastava por Chelmno. Que ele foi mantido vivo mais longamente do que os outros ele deveu a sua agilidade extrema, que fez dele o vencedor de competições de salto e corridas de velocidade que os SS organizavam para seus prisioneiros acorrentados. E também a sua voz melodiosa: várias vezes por semana, quando os coelhos mantidos em jaulas pelos SS precisavam de forragem, o jovem Srebnik remava o Rio Narew acima, sob vigilância, num barco de fundo chato, até os campos de alfafa na beira da aldeia. Ele cantava cantos populares poloneses, e em retorno o guarda lhe ensinava músicas militares prussianas. Todo mundo em Chelmno o conhecia: tanto a população rural polonesa quanto os civis alemães, uma vez que a província polonesa foi anexada ao Reich depois da queda de Varsóvia, germanizada e renomeada Wartheland. Chelmno mudou para Kulmhof, Lodz para Litzmannstadt, Kola para Warthbrücken, etc. Colonos alemães tinham se assentado por toda parte em Wartheland, e havia até mesmo uma escola primária alemã em Chelmno.

Durante a noite de 18 de janeiro de 1945, dois dias antes de as tropas soviéticas chegarem, os nazistas mataram todos os judeus remanescentes nas “unidades de trabalho” com uma bala na cabeça. Simon Srebnik estava entre os que foram executados. Mas a bala não acertou seus centros cerebrais vitais. Quando ele voltou a si, arrastou-se até um chiqueiro. Um fazendeiro polonês o encontrou lá. O garoto foi tratado e curado por um médico do exército soviético. Alguns meses mais tarde, Simon partiu para Tel Aviv junto com outros sobreviventes dos campos de morte.

Eu o encontrei em Israel e persuadi aquele que uma vez fora um garoto cantor a retornar comigo a Chelmno. Ele tinha então quarenta e sete anos. (LANZMANN, 1995, p. 1-2)¹³⁵

¹³⁵ “The story begins in the present at Chelmno, on the Narew River, in Poland. Fifty miles northwest of Lodz, in the heart of a region that once had a large Jewish population, Chelmno was the place in Poland where Jews were first exterminated by gas. Extermination began on December 7, 1941. At Chelmno four hundred thousand Jews were murdered in two separate periods: December 1941 to Spring 1944 and June 1944 to January 1945. But the way in which death was administered remained the same throughout: the gas vans. Of the four hundred thousand men, women and children who went there, only two came out alive: Mordechai Podchlebnik and Simon Srebnik. Srebnik, survivor of the last period, was a boy of thirteen when he was sent to Chelmno. His father had been killed before his eyes in the ghetto in Lodz; his mother died in a gas van at Chelmno. The SS placed him in one of the ‘Jewish work details’, assigned to maintaining the extermination camps and slated in turn for death.

With his ankles in chains, like all his companions, the boy shuffled through the village of Chelmno each day. That he was kept alive longer than the others he owed to his extreme agility, which made him the winner of jumping contests and speed races that the SS organized for their chained prisoners. And also to his melodious voice: several times a week, when the rabbits kept in hutches by the SS needed fodder, young Srebnik rowed up the Narew, under guard, in a flat-bottomed boat, to the alfalfa fields at the edge of the village. He sang Polish folk tunes, and in return the guard taught him Prussian military songs. Everyone in Chelmno knew him: the Polish farm folk and German civilians as well, since this Polish province was annexed to the Reich after the fall of Warsaw, germanized and renamed Wartheland. Chelmno was changed to Kulmhof, Lodz to Litzmannstadt, Kola to Warthbrücken, etc. German colonists had settled everywhere in Wartheland, and there was even a German grade school in Chelmno itself.

O uso de letreiros suplementa a ausência de um dos recursos mais frequentemente associados a documentários: a voz *over*. O letreiro inicial, que apresenta Srebnik, constitui a instância mais longa, mas o recurso reaparece em alguns momentos pontuais, sob a forma de legendas explicativas que identificam personagens e alguns dos lugares filmados no presente, além de oferecerem informações factuais. Os letreiros permitem a Lanzmann fundamentar a trama não cronológica de *Shoah* na referência singular dos eventos históricos que aborda. Nesse sentido, os letreiros são recursos cruciais para o reconhecimento da singularidade irreduzível da Shoah, que Lanzmann reivindica contra toda forma de generalidade. Ao mesmo tempo, os letreiros participam da instância de narração que tem na composição dos planos e, sobretudo, na montagem seus recursos mais importantes. *Shoah* é um filme autoral, no sentido de que a assinatura de Lanzmann ancora a articulação das vozes, dos rostos e dos lugares que o compõem.

Coube a Simone de Beauvoir (LANZMANN, 1985, p. 9-14; 1995, p. i-vi), no prefácio que escreveu para o livro em que o texto do filme foi publicado, destacar os “três tropos que comandam o filme: lugares, vozes e rostos” (VICE, 2011, p. 36)¹³⁶:

Nem ficção, nem documentário, *Shoah* consegue essa recriação do passado com uma impressionante economia de meios: lugares, vozes, rostos. A grande arte de Claude Lanzmann é a de fazer falar os lugares, de os ressuscitar por meio das vozes e, além das palavras, de exprimir o indizível pelos rostos. (LANZMANN, 1985, p. 9)¹³⁷

Efetivamente, por meio da articulação entre lugares, vozes e rostos, *Shoah* só

During the night of January 18, 1945, two days before Soviet troops arrived, the Nazis killed all the remaining Jews in the “work details” with a bullet in the head. Simon Srebnik was among those executed. But the bullet missed his vital brain centers. When he came to, he crawled into a pigsty. A Polish farmer found him there. The boy was treated and healed by a Soviet Army doctor. A few months later Simon left for Tel Aviv along with other survivors of the death camps.

I found him in Israel and persuaded that one-time boy singer to return with me to Chelmno. He was then forty-seven years old.” (Tradução do autor.)

¹³⁶ “[T]hree governing tropes in the film: places, voices and faces”. (Tradução do autor.)

¹³⁷ “Ni fiction ni documentaire, *Shoah* réussit cette re-création du passé avec une étonnante économie de moyens : des lieux, des voix, des visages. Le grand art de Claude Lanzmann est de faire parler les lieux, de les ressusciter à travers les voix, et, par-delà les mots, d’exprimer l’indicible par des visages.” (Tradução do autor.)

recria o passado na medida em que descobre, no presente, seus rastros, apesar da preocupação nazista de apagar todo vestígio do extermínio. Nos lugares, os rastros são, com maior frequência, ruínas e monumentos; por meio das vozes, o passado vem novamente habitar as paisagens, preenchendo a continuidade de sua duração cotidiana com os fantasmas descontínuos dos relatos; por meio dos rostos, o indizível se insinua ali onde as vozes silenciam e as paisagens não resguardam mais qualquer memória. Na sequência inicial em torno de Simon Srebnik, a triangulação de lugares, vozes e rostos tem como base uma ancoragem ficcional: a encenação do retorno. Se “*Shoah* não tem muitas das características associadas com o filme documentário, incluindo uma estrutura cronológica, uma voz *over* consistente ou uma trilha musical e o uso de material de arquivo” (VICE, 2011, p. 27)¹³⁸, um de seus recursos mais importantes constitui uma das heranças menos óbvias da história do cinema documentário: a encenação, em suas diversas possibilidades.

Além da modalidade de entrevista que abre o filme, em torno de Srebnik, com a encenação do retorno, que se desdobra em entrevistas com poloneses que continuam a viver nas proximidades dos campos, uma das modalidades mais recorrentes de entrevista explorada pelo filme de Lanzmann corresponde à convenção da entrevista filmada com enquadramento frontal, em cenário fixo [Prancha 12 – Figuras 5, 8, 11, 15, 26, 28, 42, 50, 63, 70, 71 e 73]. Seja nas entrevistas com sobreviventes em seus lugares de residência no momento das filmagens, seja nas entrevistas com perpetradores, o esquema das “cabeças falantes” dá a *Shoah* seus momentos mais convencionalmente documentários, mas Lanzmann os entrecorta com a introdução dos planos de paisagens associadas aos relatos, de modo a fabricar o retorno, por meio da montagem, mesmo ali onde ele não tinha ocorrido. Em outro sentido, o retorno pode ser fabricado por meio da encenação de uma situação associada à experiência concentracionária, numa modalidade de entrevista baseada na criação de condições para o retorno no tempo, mesmo ali onde o retorno no espaço não se efetivou.

¹³⁸ “*Shoah* lacks many of the features often associated with documentary film, including a chronological structure, a consistent voiceover or a musical score and the use of archive footage.” (Tradução do autor.)

Dessa forma, as modalidades de entrevista que *Shoah* articula podem ser diferenciadas, em primeiro lugar, pelo lugar em que ocorrem – e pela relação entre lugares e entre tempos que estabelecem: o retorno encenado ao lugar em que ocorreu, no passado, a experiência concentracionária; o retorno fabricado pela montagem, que introduz, nos intervalos do relato do passado, planos de paisagens filmadas no presente; o retorno fabricado pela encenação de uma situação associada à experiência concentracionária. Ao mesmo tempo, se, como escreve Sue Vice (2011, p. 64), “Lanzmann assume um papel performativo que se altera com cada encontro [...]”¹³⁹, uma diferença crucial entre as entrevistas está associada a esse papel variável do diretor diante dos entrevistados. *Shoah* pode, efetivamente, ser classificado como um representante do que Bill Nichols (2001, p. 34) define como modo participatório de documentário, que “ênfatiza a interação entre cineasta e sujeito”¹⁴⁰. Mais especificamente, a interação de Lanzmann com os entrevistados depende, frequentemente, do recurso a intérpretes (e a montagem do filme não exclui a situação tradutória em que ocorrem várias das entrevistas), além de variar, fundamentalmente, conforme a posição do entrevistado diante da *Shoah*.

O interesse que orienta a interação entre Lanzmann e cada uma das pessoas que entrevista é o de apreender a *Shoah* a partir de uma atenção aos detalhes, que corresponde ao modo como o historiador Raul Hilberg elaborou sua pesquisa, como ele mesmo argumenta no filme de Lanzmann. De fato, se é possível reconhecer uma “metodologia de *Shoah* de abordar um evento histórico por meio de detalhes pequenos, concretos” (VICE, 2011, p. 15)¹⁴¹, é no trabalho de Hilberg que Lanzmann encontra a referência incontornável que orienta sua busca da perspectiva dos desaparecidos. A escolha dos entrevistados e o destaque dado a suas entrevistas decorrem, em parte, de sua maior ou menor proximidade em relação às câmaras de gás e aos crematórios em que a destruição dos judeus assumiu sua forma industrial mais avançada

¹³⁹ “Lanzmann assumes a performative role that alters with every encounter [...]”. (Tradução do autor.)

¹⁴⁰ “[E]mphasizes the interaction between filmmaker and subject”. (Tradução do autor.)

¹⁴¹ “*Shoah*’s methodology of approaching a historical event by means of small, concrete details.” (Tradução do autor.)

e sistemática: entre os sobreviventes, Lanzmann está interessado em quem esteve o mais próximo possível da morte, especialmente naqueles que trabalharam nas unidades de trabalho encarregadas diretamente da condução de judeus às câmaras de gás ou de cadáveres aos crematórios (*Sonderkommando*); entre os espectadores contemporâneos aos eventos da Shoah, o diretor busca informações sobre sua proximidade com os campos, sobre a chegada dos judeus em trens e, de modo significativo, sobre o gesto de passar o dedo pela garganta e seus múltiplos sentidos¹⁴²; entre os perpetradores, por fim, seu interesse está em compreender o funcionamento dos campos de extermínio, suas rotinas administrativas e seus modos de operação, sobretudo naquilo que orientava todo o seu cotidiano ao assassinato em massa.

O lugar comum em que *Shoah* reúne as perspectivas e os discursos das pessoas que Lanzmann entrevista é a questão do extermínio dos judeus. Embora seja possível criticar o filme por não mencionar outras vítimas dos nazistas (como os ciganos Roma e Sinti, homossexuais, testemunhas de Jeová etc.), como faz Dominick LaCapra (1997, p. 259; 2009, p. 148), *Shoah* está preocupado exclusivamente com a singularidade da “Solução Final para a questão judaica” (*Endlösung der Judenfrage*), estabelecida a partir da Conferência de Wannsee, em 20 de janeiro de 1942. Essa preocupação não assume, ademais, uma perspectiva cronológica, embora seja possível reconhecer um sentido temporal – simbólico, e não cronológico – na divisão em duas épocas que separa o filme em duas partes: a primeira época corresponde ao que se passa fora das câmaras de gás, enquanto a segunda está relacionada ao que ocorre em seu interior, “mostrando em que medida o conteúdo em *Shoah* sempre determina a estrutura” (VICE, 2011, p. 35)¹⁴³. Nesse sentido, Sue Vice (2011, p. 30) afirma que “*Shoah* cobre os anos de 1941 a 1943, mas as seções são colocadas juntas em nome do significado poético e filosófico que Lanzmann busca no decorrer

¹⁴² Sue Vice (2011, p. 77) discute as críticas que Lanzmann recebeu por seu modo de representar os poloneses em *Shoah*. Para ela, os poloneses aparecem no filme como testemunhas da Shoah, e Lanzmann não está interessado em suas experiências específicas durante a ocupação nazista.

¹⁴³ “[S]howing to what extent the content in *Shoah* always determines the structure”. (Tradução do autor.)

do filme, em vez de em acordo com a lógica histórica”¹⁴⁴.

Por meio das diversas modalidades de entrevista que articula, *Shoah* suplementa o inimaginável fabricado pela Solução Final – a imagem que falta do extermínio – com o entrelaçamento de perspectivas testemunhais sobre a experiência concentracionária e os campos de extermínio. Como escreve Shoshana Felman (1992, p. 207), “[p]orque o testemunho é único e insubstituível, o filme é uma exploração das *diferenças* entre pontos de vista heterogêneos”¹⁴⁵. Seu horizonte não é historiográfico, mas experiencial: “a justaposição de pontos de vista divergentes não implica conclusões históricas, mas registra diferentes experiências” (VICE, 2011, p. 79)¹⁴⁶. Seu projeto não é o de reconstituir o passado por meio de uma narrativa histórica ou de uma apresentação cronológica de seus temas, mas o de refazer a experiência do passado por meio do que Sue Vice (2011, p. 27) denomina “o colapso da diferença temporal”¹⁴⁷ entre passado e presente.

Lanzmann busca os traços do passado – ou, como prefere o diretor (LANZMANN, 1990, p. 304), os “traços de traços” – que permanecem no presente e, ao mesmo tempo, cria condições para a emergência dos traços de traços que sobreviveram nas memórias dos sobreviventes, dos perpetradores e dos espectadores dos eventos da Shoah. Em *Shoah*, refazer a experiência do passado é tanto um procedimento criativo – em cujo cerne se encontram os sobreviventes e a reencarnação do passado que alguns deles vivenciam em suas entrevistas – quanto um horizonte imaginativo – que se destina ao espectador e tem como recurso crucial a montagem e o efeito de multiplicação dos pontos de vista que produz nas sequências filmadas no presente e assombradas pela convocação dos fantasmas do passado por meio dos relatos.

¹⁴⁴ “*Shoah* covers the years 1941 to 1943, but sections are placed together for the sake of the poetic and philosophical meaning that Lanzmann seeks throughout, rather than according to historical logic.” (Tradução do autor.)

¹⁴⁵ “Because the testimony is unique and irreplaceable, the film is an exploration of the *differences* between heterogeneous points of view [...]”. (Tradução do autor. Grifo no original.)

¹⁴⁶ “Even the juxtaposition of divergent viewpoints does not imply historical conclusions but registers different experiences.” (Tradução do autor.)

¹⁴⁷ “[T]he collapse of temporal difference”. (Tradução do autor.)

Se “[o]s traços em *Shoah* assumem várias formas, incluindo paisagens, músicas, documentos, tais como cartas e ordens nazistas, e testemunhas que citam as vozes dos mortos ou falam do passado no presente gramatical”, como escreve Sue Vice (2011, p. 45)¹⁴⁸, os modos de apresentação dos traços são, fundamentalmente, de dois tipos: por um lado, a encenação do retorno ao passado ou do retorno do passado¹⁴⁹, que cria, para alguns dos entrevistados, a ocasião de reencarnar o que viveram; por outro, a montagem de múltiplos pontos de vista sob as vozes que oferecem seus testemunhos, sugerindo ao espectador a geografia imaginativa em que os relatos projetam seus fantasmas. Na encenação do retorno, a experiência do colapso da diferença entre passado e presente pertence aos sujeitos filmados e se evidencia nos silêncios que interrompem alguns dos sobreviventes, como Abraham Bomba [Prancha 12 – Figuras 56 e 57] e Filip Muller [Prancha 12 – Figuras 42 e 71], na entrega do ex-SS Franz Suchomel à música que os prisioneiros eram obrigados a cantar em Treblinka ou na voz trêmula, eventualmente interrompida, de Jan Karski [Prancha 12 – Figura 73] ao lembrar suas visitas ao gueto de Varsóvia. Na montagem dos pontos de vista, que os relatos convocam como perspectivas fantasmagóricas dos desaparecidos, a experiência do colapso da diferença entre passado e presente pode pertencer ao espectador, inscrevendo-se na trama formal que dá a *Shoah* sua consistência e sua força.

De fato, se faltam ao filme de Lanzmann vários dos elementos característicos do documentário clássico, como o recurso a imagens de arquivo, “ele depende de encenação de vários tipos como parte de seu projeto – embora não para os propósitos de recriação ou de simulação, mas para possibilitar sua abordagem do passado”

¹⁴⁸ “The traces in *Shoah* take several forms, including landscapes, songs, documents, such as letters and Nazi orders, and witnesses who quote the voices of the dead or speak of the past in the present tense.” (Tradução do autor.)

¹⁴⁹ Apesar de Lanzmann defender que seu filme produz efeitos de “reencarnação” do passado, opondo esse tipo de retorno do passado às pretensões convencionais de retorno ao passado que caracterizariam o trabalho de memória e a narrativa da história, penso que *Shoah* articula um retorno fantasmagórico ao passado e um retorno do passado como reencarnação dos traços. Ver Vice (2011, p. 46).

(VICE, 2011, p. 27)¹⁵⁰. A encenação em *Shoah* é ambígua, e seu artifício é, igualmente, uma caução de autenticidade: por um lado, encenar é introduzir uma faísca de ficção no cerne da realidade, é abandonar qualquer pretensão de transparência e recusar toda estética do registro direto, é abrir, no real, um espaço de fabricação e de invenção dos eventos que o filme registra e cria, ao mesmo tempo; por outro lado, o artifício da encenação não equivale ao estabelecimento de um controle prévio sobre o que ocorre durante as filmagens, conferindo ao ato de encenar a potência de uma abertura para o imprevisível e, portanto, para a irrupção do real¹⁵¹.

Os três 'heróis' de Lanzmann, Glazar, Vrba e Müller, são centrais para o projeto de depoimento e testemunho de *Shoah*. Mas eles não são os entrevistados que receberam a maior parte da atenção crítica. Isso ocorre parcialmente porque esses três narram suas histórias com clareza e intensidade contidas. A *mise en scène* para as entrevistas com Glazar, Vrba e Müller também segue esse formato menos dramático. Ele consiste na alternância entre planos próximos [*close-ups*] dos rostos dos entrevistados e filmagens no presente dos locais descritos nos depoimentos. Isso contrasta com as entrevistas com Bomba e Srebnik, onde a testemunha não 'conta', mas atravessa um retorno 'encenado' ao passado: a uma barbearia, e flutuando sobre o Rio Narew. Finalmente, nenhum dos três 'heróis' exibe a relação fascinantemente oblíqua com os eventos dos observadores poloneses, nem a perturbadora e auto-ilusória recordação de Suchomel e Grassier. Entretanto, a entrevista de Filip Müller, quebrada em várias seções no fim de *Shoah*, é a vários respeito uma contraparte àquela com Jan Karski, exceto que Müller foi ele mesmo um *Sonderkommando* em Auschwitz e sobreviveu a cinco 'seleções' lá. Lanzmann argumenta que os 'problemas fundamentais' do filme são 'encarnados' na entrevista de Müller: 'conhecimento e ignorância, engano, violência, resistência'. Embora esses 'problemas fundamentais' sejam uma mistura de ações da parte de perpetradores e reações da parte das vítimas, Müller assume o ponto de vista das últimas em tal medida que ele traz o espectador para a câmara de gás com ele. (VICE, 2011, p. 80)¹⁵²

¹⁵⁰ "it relies upon staging of various kinds as part of its project – although not for the purposes of recreation or simulation, but to enable its approach to the past." (Tradução do autor.)

¹⁵¹ De fato, Lanzmann filma seu encontro com os sujeitos filmados, sem estabelecer um diálogo anterior para preparar a entrevista. A única exceção é o caso de Henryk Gawkowski, o motorista de trem de Treblinka, como observa Sue Vice (2011, p. 27).

¹⁵² "Lanzmann's three 'heroes', Glazar, Vrba and Muller, are central to *Shoah's* project of testimony and witness. But they are not the interviewees who have received the most critical attention. This is partly because these three narrate their stories with low-key clarity and intensity. The *mise en scène* for the interviews with Glazar, Vrba and Muller also follows this less dramatic format. It consists of alternation between close-ups of the interviewees' faces with present day footage of the locations described

A busca do ponto de vista das vítimas orienta *Shoah* em direção a um horizonte de impossível, a uma imagem que falta. Se em seu cerne se instala, dessa forma, o inimaginável da perspectiva dos desaparecidos que foram assassinados nas câmaras de gás e na maquinaria de extermínio nazista, a construção polifônica e o trabalho de montagem que caracterizam o filme multiplicam os pontos de vista e, com base na decisão crítica de recusar o arquivo visual das imagens existentes, suplementam o inimaginável com as imagens que Lanzmann e sua equipe fabricaram. A estrutura de complementaridade define a relação de *Shoah* com a perspectiva impossível dos desaparecidos e com o inimaginável. Uma de suas figuras é a série de imagens de trens, que corresponde, na estética de *Shoah*, à recorrência do *travellings* como movimento de câmera na construção dos planos. Por meio dos trens e dos *travellings*, Lanzmann repete, no presente, os movimentos que as vítimas dos campos foram forçadas a realizar, no passado [Prancha 12 – Figuras 14, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 62 e 67]. As imagens que faltam das viagens de trem que conduziram os judeus aos campos da morte são substituídas pelo excesso das imagens fabricadas por Lanzmann e por sua equipe. A lacuna irremediável do que permanece inimaginável se converte na abertura para um transbordamento inventivo. De fato, como escreve Sue Vice (2011, p. 36), “a onipresença de trens na imagem, no diálogo e na trilha sonora em *Shoah* transmite seu papel central no assassinato industrial em massa”¹⁵³.

Em *Shoah*, Lanzmann recorre aos trens e aos *travellings* para, indiretamente,

in the testimonies. This contrasts with the interviews with Bomba and Srebnik, where the testifier does not ‘tell’ but undertakes a ‘staged’ return to the past: to a barber shop, and floating on the Narew River. Lastly, none of the three ‘heroes’ exhibits the fascinatingly oblique relation to events of the Polish bystanders, nor the troubling, self-deluding recall of Suchomel and Grassier. Yet Filip Müller’s interview, broken up into several sections at the end of *Shoah*, is in several respects a counterpart to that with Jan Karski, except that Müller was himself a *Sonderkommando* at Auschwitz and survived five ‘selections’ there. Lanzmann argues that the ‘fundamental issues’ of the film are ‘incarnated’ in Müller’s interview: ‘knowledge and ignorance, deceit, violence, resistance’. Although these ‘fundamental issues’ are a mixture of actions on the part of the perpetrators and reactions on the part of the victims, Müller takes up the viewpoint of the latter to such an extent that he brings the spectator into the gas chamber with him.” (Tradução do autor.)

¹⁵³ “The omnipresence of trains in image, dialogue and soundtrack in *Shoah* conveys their central role in industrialised mass murder”. (Tradução do autor.)

“representar o sofrimento dos deportados durante seu trânsito para a morte [...]” (VICE, 2011, p. 37)¹⁵⁴. No cerne dessa representação do que nunca se apresentou em forma de imagem, encontra-se uma série de efeitos cinematográficos que constituem a relação com corpos, com rostos e com olhares no filme de Lanzmann. Se aos corpos, aos rostos e aos olhares dos entrevistados é dedicada a atenção da câmera, enquanto o registro de seus relatos orais evoca a perspectiva dos desaparecidos, as filmagens das paisagens reivindicam essa perspectiva por meio do procedimento recorrente de construção de planos de pontos de vista, isto é, de planos que incorporam os pontos de vista imaginários das personagens dos relatos que ouvimos em *off*, inscrevendo nos espaços filmados no presente os olhares do passado e, por meio de sua fantasmagoria, os rostos e os corpos dos desaparecidos [Prancha 12 – Figuras 25, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 60 e 61].

Como escreve Sue Vice (2011, p. 54), Lanzmann busca uma “encenação corpórea”¹⁵⁵ do passado em *Shoah*, e “essa incorporação ou encarnação do passado pode ser apenas cinematográfica” (VICE, 2011, p. 52)¹⁵⁶. Nesse sentido, a atenção da câmera aos corpos que circulam em meio às paisagens do presente, aos rostos à medida em que recontam aspectos do passado e aos olhares que atravessam os tempos busca registrar o que Lanzmann descreve como uma reencarnação do passado, tal como se inscreve na experiência de algumas das pessoas entrevistadas, enquanto o trabalho fantasmagórico da câmera na construção dos planos diante das paisagens do presente como planos de pontos de vista procura transmitir a experiência da reencarnação do passado ao espectador, por meio da devolução de seus traços à esfera comum da imaginação. A fabulação dos entrevistados e o trabalho de montagem que articula seus relatos, em alguns momentos, às paisagens do presente tornam possível reivindicar a imaginação de uma forma intensa, que Lanzmann não considera ser possível diante das imagens de arquivo. A essas imagens sem imaginação, *Shoah* opõe seu trabalho imaginativo antiarquivo.

¹⁵⁴ “[T]o represent the deportees’ suffering during their transit to death [...]”. (Tradução do autor.)

¹⁵⁵ “[B]odily staging”. (Tradução do autor.)

¹⁵⁶ “[S]uch embodiment or incarnation of the past can only be cinematic.” (Tradução do autor.)

A recusa das imagens de arquivo não equivale, portanto, a uma recusa generalizada da imagem, o que torna insustentável o argumento de que *Shoah* reproduziria a interdição da criação de imagens associada ao Segundo Mandamento (especificamente a passagem contida em Êxodo 20:4): “Não farás para ti imagem de escultura, nem alguma semelhança do que há em cima nos céus, nem em baixo na terra, nem nas águas debaixo da terra.” Como escreve Sue Vice (2011, p. 43-44),

A implicação da recusa de Lanzmann em incluir imagens de arquivo em *Shoah* é frequentemente entendida como sendo que ele considera que o Holocausto ele mesmo não pode nunca ser adequadamente representado, que ele está além da representação escrita ou filmada ao ponto de quase estar sujeito a uma versão fílmica do Segundo Mandamento bíblico, ou *Bilderverbot*, proibindo a criação e a adoração de imagens esculpidas/gravadas [*graven*]. Essa proscrição bíblica tem sido interpretada na lei judaica como uma proibição da exibição de qualquer imagem humana ou animal no contexto de livros e edificações religiosas. Críticos do argumento de Lanzmann contra certos tipos de representação fílmica implicam que ele foi afetado pelo aspecto irracional e até supersticioso de uma tal proibição religiosa, tanto por sua própria conta quando por causa de seu dogmatismo em promover essa visão.¹⁵⁷

Efetivamente, *Shoah* não faz incidir sobre os eventos históricos a que se refere qualquer tipo de proibição da criação de imagens, e a recusa de Lanzmann ao uso de imagens de arquivo deve ser compreendida em sua ambivalência: por um lado, parece operar como uma simples recusa, no sentido enfatizado pelos discursos de Lanzmann sobre seu próprio filme; por outro, depende de uma relação com aquilo que apenas pretende denegar. O uso de imagens de arquivo pode ser recusado por Lanzmann, quando começa a filmar *Shoah*, em meados da década de 1970, porque nesse

¹⁵⁷ “The implication of Lanzmann's refusal to include archival imagery in *Shoah* is often taken to be that he considers the Holocaust itself can never be adequately represented, that it is beyond written or filmed representation to the extent that it is almost subject to a filmic version of the biblical Second Commandment, or *Bilderverbot*, forbidding the creation and worship of graven images. This biblical proscription has been interpreted in Jewish law as a prohibition on showing any human or animal imagery in the context of religious buildings and books. Critics of Lanzmann's argument against certain kinds of filmic representation imply that he has been affected by the irrational and even superstitious aspect of such a religious prohibition, both on his own account and because of his dogmatism in promulgating this view.” (Tradução do autor.)

momento sua iconografia se encontra disseminada, por exemplo, pelo cinema. A recusa do arquivo nega e reivindica, ao mesmo tempo, de modo apenas aparentemente paradoxal, sua memória traumática, sobre a qual Susan Sontag (1977, p. 19; 2004, p. 30) escreveu, talvez, a descrição mais precisa e mais intensa:

O primeiro encontro de uma pessoa com o inventário fotográfico do horror supremo é uma espécie de revelação, a revelação prototipicamente moderna: uma epifania negativa. Para mim, foram as fotografias de Bergen-Belsen e Dachau com que me deparei por acaso em uma livraria em Santa Mônica, em julho de 1945. Nada que tinha visto – em fotografias ou na vida real – tinha me ferido de modo tão agudo, tão profundo, tão instantâneo. De fato, parece-me plausível dividir minha vida em duas partes, antes de ver aquelas fotos (eu tinha doze anos) e depois, embora tenham se passado vários anos até que eu entendesse completamente do que elas tratavam. Que bem me fez ver essas fotos? Elas eram apenas fotografias – de um evento do qual eu pouco ouvira falar e que eu não podia afetar, de sofrimento que eu mal podia imaginar e que eu não podia fazer nada para aliviar. Quando eu olhei para essas fotografias, algo se quebrou. Algum limite tinha sido atingido, e não só o do horror, eu me senti irremediavelmente aflita, ferida, mas uma parte de meus sentimentos começou a se retesar; algo morreu; algo ainda está chorando.¹⁵⁸

A “epifania negativa” do encontro com as imagens que compõem o arquivo visual do horror assombra as imagens de *Shoah*, assim como os fantasmas dos desaparecidos assombram as paisagens do presente que Lanzmann filma e monta. De modo similar, assim como o filme busca suplementar a perspectiva inimaginável das vítimas com a reivindicação da imaginação espectral, sua recusa das imagens de arquivo, motivada declaradamente por sua suposta “obscenidade”, equivale a uma busca de imagens que suplementem as lacunas incorrigíveis do arquivo, contra os interesses que Lanzmann atribui a si mesmo e ao seu filme. Se o encontro com as

¹⁵⁸ “One’s first encounter with the photographic inventory of ultimate horror is a kind of revelation, the prototypically modern revelation: a negative epiphany. For me, it was photographs of Bergen-Belsen and Dachau which I came across by chance in a bookstore in Santa Monica in July 1945. Nothing I have seen – in photographs or in real life – ever cut me as sharply, deeply, instantaneously. Indeed, it seems plausible to me to divide my life into two parts, before I saw those photographs (I was twelve) and after, though it was several years before I understood fully what they were about. What good was served by seeing them? They were only photographs – of an event I had scarcely heard of and could do nothing to affect, of suffering I could hardly imagine and could do nothing to relieve. When I looked at those photographs, something broke. Some limit had been reached, and not only that of horror; I felt irrevocably grieved, wounded, but a part of my feelings started to tighten; something went dead; something is still crying.” (Tradução adaptada pelo autor.)

imagens de arquivo dos campos conduziu Susan Sontag a uma “epifania negativa”, *Shoah* procura conduzir seus espectadores a uma espécie de re-velação do horror: o ocultamento das imagens de arquivo produz uma desvelação mais intensa dos temas que as atravessam; a busca de imagens suplementares estende sobre as imagens de arquivo um véu que retira suas evidências sensíveis do horizonte do filme, ao mesmo tempo em que confirma, pela negação, sua força perturbadora.

A série de planos que condensa de modo mais preciso a relação de negação e de complementaridade entre *Shoah* e o arquivo corresponde às imagens que registram os trilhos em direção à entrada de Auschwitz-Birkenau [Prancha 12 – Figuras 14, 29, 30, 31, 32 e 62]. Nessas imagens, a câmera refaz, numa caminhada, o trajeto dos trens que levavam os judeus ao complexo de campos que foi liberado e parcialmente filmado pelos soviéticos em 1945. Se, quando filma Treblinka, por exemplo, Lanzmann posiciona a câmera sobre o trem que se aproxima da estação e, dessa forma, repete um tipo de *travelling* que se tornou conhecido, na história do cinema, como “ghost ride” (COUSINS, 2012) [Prancha 12 – Figuras 17 e 22], o gesto de filmar a chegada a Auschwitz-Birkenau numa caminhada repete e desloca, ao mesmo tempo, a forma do “ghost ride”. O procedimento, que remonta ao trabalho de G. A. Smith e de outros pioneiros, consiste em colocar a câmera na frente de um trem em movimento, “como se ela fosse um olho fantasmagórico acelerando sobre o ar” (COUSINS, 2012)¹⁵⁹. De fato, Cousins (2012) observa o recurso ao “ghost ride” nas sequências que Lanzmann filma sobre trens, em *Shoah*:

Nesse relato do extermínio de judeus na Europa ocupada pelos nazistas, o diretor do filme, Claude Lanzmann, às vezes põe a câmera na frente do trem enquanto este viaja pelos mesmos trilhos que os judeus assassinados. O “fantasma” no trem se torna todos os mortos de Treblinka e de outros campos de concentração. (COUSINS, 2012)¹⁶⁰

¹⁵⁹ “[A]s if it was a ghostly eye speeding through the air.” (Tradução do autor.)

¹⁶⁰ “In this account of the extermination of Jews in Nazi-occupied Europe the film’s director, Claude Lanzmann, sometimes puts the camera on the front of the train as he travels along the same lines as the murdered Jews. The ‘ghost’ on the train becomes all the dead of Treblinka and of the other concentration camps.” (Tradução do autor.)

Em Auschwitz-Birkenau, não há mais trens fazendo o trajeto até o campo, daí o deslocamento da forma do “ghost ride”, com a passagem da câmera do trem para o chão. Embora esse motivo prosaico explique a opção de Lanzmann pela caminhada sobre os trilhos, os sentidos fílmicos dessa série de planos extrapolam essa explicação. Filmar o movimento que conduz a Auschwitz-Birkenau numa caminhada constitui uma repetição fantasmagórica do passado – a chegada dos judeus ao complexo de campos – e, ao mesmo tempo, um deslocamento da perspectiva que enquadra os fantasmas para o presente das filmagens. Dessa forma, *Shoah* interroga tanto o passado e seus fantasmas quanto o trabalho de memória que se volta a seus traços, e o “ghost ride” diante dos portões de Auschwitz-Birkenau condensa esse duplo movimento, pois interpela os fantasmas do passado e os espectadores do presente.

Os *travellings* em forma de “ghost ride” pertencem ao procedimento mais abrangente de multiplicação dos pontos de vista em torno da Shoah, que orienta o filme de Lanzmann e que complementa a encenação do retorno ao/do passado como reencarnação em algumas das entrevistas: entre os sobreviventes, Abraham Bomba e Filip Müller (que silenciam diante das câmeras); entre os espectadores contemporâneos aos eventos da Shoah, Jan Karski (que oscila entre o silêncio e a emoção intensa da lembrança); entre os perpetradores, Sochumel (que entoava uma música que os prisioneiros de Treblinka eram obrigados a cantar). A multiplicação dos pontos de vista, que motiva a escolha dos três tipos de testemunhas entrevistadas no filme, informa igualmente alguns momentos contundentes da montagem, nos quais o relato polifônico dos eventos soa sobre planos das paisagens filmadas no presente.

A recusa das imagens de arquivo e os procedimentos por meio dos quais *Shoah* suplementa as imagens que faltam do extermínio implicam a problemática da representação e o tema do irrepresentável. De fato, quando Jan Karski fala a Lanzmann sobre o que viu no gueto de Varsóvia, ele expressa seu ultraje por meio da ideia de que há uma dessemelhança radical no cerne do projeto nazista e em seu horizonte imaginativo. A essa dessemelhança corresponde, para Karski, a inexistência de representações que lhe parecessem adequadas do que testemunhou:

Sim, não era um mundo, não era uma parte da humanidade. Eu não era parte disso. Eu não pertencia ali. Eu nunca tinha visto aquelas coisas, eu nunca... Ninguém escreveu sobre esse tipo de realidade. Nunca vi nenhum teatro, nunca vi nenhum filme... Isso não era o mundo. Me disseram que aqueles eram seres humanos. Eles não pareciam seres humanos.¹⁶¹

O tema das imagens que faltam abre, no relato de Karski, um silêncio, no qual se pode reconhecer a dupla negação do mundo e da humanidade. Se faltam as imagens, isto é, representações que tornem possível reconhecer o que seu testemunho busca comunicar, e se o que Karski vê parece estar fora do mundo e alheio à humanidade, é porque toda semelhança desaparece – “Eles não pareciam seres humanos.” – e o já visto e já imaginado se revela insuficiente – “nenhum teatro”, “nenhum filme”. Sem dúvida, *Shoah* parte do pressuposto de que são igualmente insuficientes as imagens de arquivo que registraram os campos no final da guerra, assim como aquelas que foram filmadas no gueto de Varsóvia e virão, em seguida, compor o arquivo visual do horror nazista, no trabalho de memória da Shoah que se estende pela segunda metade do século XX. Se o filme de Lanzmann suplementa, por meio de seus procedimentos de encenação e de montagem do retorno ao/do passado, a lacuna das imagens que faltam da Shoah, é porque seu fundamento não é a reivindicação de qualquer ideia de irrepresentável, mas a busca de formas de representação que possam comunicar, de alguma forma, a “experiência extrema do inumano” (RANCIÈRE, 2012, p. 136) que é seu tema central.

De fato, como escreve Rancière (2012, p. 137), *Shoah* é um “filme em torno do qual, entretanto, paira todo um discurso acerca do irrepresentável ou da impossibilidade de representação”. A recusa das imagens de arquivo e os discursos de Lanzmann que as qualificam como “imagens sem imaginação” e que questionam sua “obscuridade” contribuem para o enquadramento de *Shoah* como uma obra sobre o irre-

¹⁶¹ “Yes, it was not a world, it was not a part of humanity. I was not part of it. I did not belong there. I never saw such things, I never... Nobody wrote about this kind of reality. I never saw any theatre, I never saw any movie... This was not the world. I was told that these were human beings. They didn't look like human beings.” (Tradução do autor, a partir de transcrição do áudio do filme, em que Karski e Lanzmann conversam em inglês.)

presentável, sobre a Shoah como acontecimento irreduzivelmente singular, cujas causas o filme não pretende discutir e cuja representação permaneceria impossível.

Mas em que sentido esse filme é o testemunho de um “irrepresentável”? Ele não afirma que o fato do extermínio esteja subtraído à representação artística, à produção de um equivalente estético. Apenas nega que esse equivalente possa se dar pela encarnação ficcional de algozes e vítimas. Pois o que há para ser representado não são algozes e vítimas, mas o processo de uma dupla supressão: a supressão dos judeus e dos rastros de sua supressão. E isso é perfeitamente representável. Somente não pode sê-lo sob a forma da ficção e do testemunho que, fazendo reviver o passado, renuncia a representar a segunda supressão. É representável sob a forma de uma ação dramática específica, como anuncia a primeira e provocadora frase do filme: “A ação começa em nossos dias...”. Se aquilo que aconteceu e do qual nada resta pode ser representado, ele o será por uma ação, uma ficção inventada e nova que começa *hic et nunc*. Será pela confrontação entre a palavra proferida aqui e agora sobre o que aconteceu e a realidade materialmente presente e ausente nesse lugar. (RANCIÈRE, 2012, p. 137)

O confronto entre palavra que procura descrever o passado e realidade registrada na paisagem do presente constitui parte do que confere a *Shoah* sua contundência, sobretudo nos momentos em que a encenação do retorno ao/do passado ou a montagem dos múltiplos pontos de vista conduz ao colapso das diferenças entre passado e presente: “essa confrontação”, escreve Rancière (2012, p. 136), “não se limita à relação negativa entre o conteúdo do testemunho e o vazio do lugar”. O filósofo francês continua:

Todo o episódio inicial do testemunho de Simon Srebnik na clareira de Chelmno é construído segundo um jogo bem mais complexo de semelhança e dessemelhança. A cena de hoje é semelhante ao extermínio de ontem pelo mesmo silêncio, a mesma calma do lugar, pelo fato de que hoje, durante a filmagem, como ontem, no funcionamento da máquina de morte, cada um cumpre sua tarefa de forma muito simples, sem falar daquilo que faz. Mas essa semelhança revela a dessemelhança radical, a impossibilidade de ajustar a calma de hoje à de ontem. A inadequação do lugar deserto à palavra que o preenche confere à semelhança um caráter alucinatório. O sentimento, expresso pela testemunha, é diversamente comunicado ao espectador pelos planos de conjunto que a mostram minúscula no meio de uma clareira imensa. A impossível adequação do lugar à palavra e ao próprio corpo da testemunha atinge o cerne da supressão a ser representada. Atinge o incrível do acontecimento, programado pela própria lógica do extermínio – e corroborado pela lógica negacionista: *mesmo que tenha sobrado um de vocês para*

testemunhar, não acreditarão nisso, isto é: não acreditarão no preenchimento desse vazio pelo que vocês disserem. Será tomado como alucinação. A palavra da testemunha enquadrada pela câmera responde precisamente a isso. Ela confirma o incrível, confirma a alucinação, a impossibilidade de que as palavras preencham esse lugar vazio, mas invertendo a lógica da coisa. O aqui e agora é que está tomado pela alucinação, pela incredulidade: “Não acredito que estou aqui”, diz Simon Srebnik. O real do Holocausto que é filmado, então, é o real de seu desaparecimento, o real de seu caráter inacreditável. Esse real do inacreditável é falado pela palavra da testemunha no dispositivo do semelhante/desse semelhante. (RANCIÈRE, 2012, p. 137-138)

Dessa forma, por meio da relação de semelhança e de dessemelhança entre os tempos, o que está em jogo é, efetivamente, a possibilidade de extrair os eventos da Shoah de sua captura pelo tema do inimaginável e de devolvê-los à esfera comum da imaginação, na qual os efeitos de artifício do aparelho cinematográfico são cruciais:

A câmera, por sua vez, faz a testemunha, minúscula, percorrer a imensa clareira como um agrimensurador. Assim, faz com que ela percorra, mensurando-os, o tempo e a relação incomensurável entre o que a palavra diz e aquilo de que o lugar é testemunho. Mas essa medição do incomensurável e do inacreditável não seria ela mesma possível sem um artifício da câmera. Ao ler os historiadores do extermínio que nos fornecem suas dimensões exatas, aprendemos que a clareira de Chelmno não era tão grande assim. A câmera precisou aumentá-la subjetivamente para marcar a desproporção, a fim de realizar uma ação à altura do acontecimento. Precisou trucar a representação do lugar para dar conta do real do extermínio e do desaparecimento de seus rastros.

Esse breve exemplo mostra que *Shoah* apresenta somente problemas de impossibilidade de representação relativa, de adaptação de meios e fins da representação. Quando sabemos o que queremos representar – para Claude Lanzmann, o real do inacreditável, a igualdade do real e do incrível –, não há nenhuma propriedade do acontecimento que vete a representação, que interdite a arte no sentido próprio de artifício. Não há o irrepresentável como propriedade do acontecimento. Existem somente escolhas. Escolhas do presente contra a historicização; escolha de representar a contabilidade dos meios, a materialidade do processo, contra a representação das causas. É preciso deixar o acontecimento em suspenso em relação às causas que o tornam rebelde a qualquer explicação por um princípio de razão suficiente, seja ele ficcional ou documental. (RANCIÈRE, 2012, p. 139)

O aumento subjetivo da clareira de Chelmno a que Rancière se refere pertence ao conjunto de procedimentos do trabalho imaginativo antiarquivo que orienta

Shoah. O artifício, que corresponde a uma trucagem da representação – isto é, a uma intervenção artificial –, fabrica um sentido do real – o extermínio e o desaparecimento de seus rastros – por meio de um acréscimo ficcional que suplementa a lacuna das imagens que faltam. Nesse sentido, a Shoah não é irrepresentável¹⁶², e a possibilidade de representá-la está relacionada, no filme de Lanzmann, à disponibilidade de procedimentos que o aparelho cinematográfico destina ao registro e à fabricação de imagens e à escolha daqueles procedimentos que tornem possível suplementar as imagens que faltam sem reproduzir a “obscenidade” que o diretor atribui às imagens de arquivo, por um lado, e sem converter o testemunho em uma apresentação cronológica da história ou em uma trama simplificada do embate entre o bem e o mal, como faz Steven Spielberg em *Schindler’s List* (1993), que opera, segundo Lanzmann, uma “fabricação de arquivos” (*apud* VICE, 2011, p. 40).

Se há algo que se pode denominar “fabricação de arquivos” em *Schindler’s List*, trata-se da sequência que transcorre no interior da câmara de gás. Enquanto *Shoah* suplementa a imagem que falta do extermínio no interior das câmaras de gás por meio dos testemunhos e de artifícios cinematográficos que aprofundam a recusa do arquivo (entrevistas encenadas e montagem de múltiplos pontos de vista) e exigem a imaginação espectral, o filme de Spielberg suplementa essa imagem que falta por meio da encenação dramática e de artifícios cinematográficos que buscam preencher a lacuna do arquivo com um espetáculo destinado à satisfação do desejo de ver a imagem que falta da câmara de gás, assim como do desejo de interromper seu funcionamento e o destino fatal que reserva aos judeus. À “fabricação de arquivos” de Spielberg, que satisfaz tanto o desejo voyeurista quanto o desejo moral da posição espectral pressuposta e afirmada por *Schindler’s List*, Lanzmann opõe o trabalho imaginativo antiarquivo, que exige do espectador alguma forma de participação num

¹⁶² Nesse sentido, me afasto dos discursos mais recorrentes de Lanzmann, que enfatizam a ideia de que a representação do Holocausto é impossível. Efetivamente, o texto que ele publicou no *Le Monde* em 3 de março de 1994, intitulado “Holocauste, la représentation impossible”, critica *Schindler’s List* (1993), de Steven Spielberg, com o objetivo de reiterar o argumento da irrepresentabilidade do Holocausto, mas a noção de representação que o fundamenta precisa ser questionada. Os argumentos de Rancière são um passo nessa direção.

processo aberto, inconcluso e potencialmente interminável, no qual seu desejo não encontra nenhuma satisfação garantida.

Se a “primeira era” de *Shoah* se passava no exterior da câmara de gás, a “segunda era” corresponde a um movimento em direção ao interior do dispositivo de extermínio. É na segunda parte do filme que Lanzmann gradualmente se aproxima da imagem que falta do interior da câmara de gás, portanto, mas nem as imagens de arquivo feitas pelos aliados, cujo registro permanece, contudo, posterior ao extermínio, nem a encenação dramática interessam ao diretor. De fato, assim como em outros momentos do filme, uma representação da Shoah aparece no final da segunda parte: trata-se de uma maquete disponível no Museu Estatal de Auschwitz-Birkenau, na Polônia, que representa sob a forma de esculturas a dinâmica do extermínio [Prancha 12 – Figuras 58, 59 e 72]. O recurso a essa maquete decorre de sua presença no espaço do museu e, portanto, de sua participação no trabalho de memória que é tanto uma condição quanto um objeto de *Shoah*.

A maquete aparece no final da sequência em que Filip Müller reencarna o passado, a qual Sue Vice (2011, 83-84) comenta no seguinte trecho:

Embora ele apele para que Lanzmann “por favor, pare”, Müller continua sua história através de suas lágrimas e através do passado. Ele descreve sua decisão de morrer com seus conterrâneos na câmara de gás: “Você estava dentro da câmara de gás?”, pergunta Lanzmann [...]. “Você mesmo já estava na câmara de gás?” Não é apenas a extrema proximidade àqueles que morreram e a seus últimos momentos que Lanzmann busca aqui, nem mesmo a recordação de Miller das últimas palavras dirigidas a ele – “Você deve sair vivo daqui, você deve prestar testemunho [*bear witness*] sobre o nosso sofrimento e sobre a injustiça feita contra nós” – mas sua visão da câmara de gás a partir de dentro [...]. Essa é a resposta definitiva para o ‘rolo que falta’ [*missing reel*], o filme não existente das pessoas vistas pela abertura de visualização da câmara de gás, e constitui uma versão do impossível contracampo. Apenas no testemunho isso é possível.

A sequência se conclui com uma lenta panorâmica para a direita sobre uma maquete branca do complexo de câmaras de gás de Auschwitz, completo com figuras em miniatura na sala para se despir. Essa conclusão desempenha duas funções. [...] [E]sse modelo é exibido como um objeto memorial, em vez de um substituto para filmagens contemporâneas. [...] [É] ainda uma experiência desconfortável ver essa maquete, e é a única vez em *Shoah* que

nós chegamos tão perto de uma representação visual do ato de assassinato e das pessoas que foram suas vítimas. De outra forma, vemos apenas o mundo do presente.¹⁶³

A “resposta definitiva para o ‘rolo que falta’”, que corresponde à visão que Müller sugere ao relatar sua experiência, opera como um suplemento testemunhal que *Shoah* acrescenta à lacuna da imagem que falta do interior da câmara de gás, enquanto a conclusão da sequência com a panorâmica da maquete e das figuras em miniatura mostra uma representação visual reconhecidamente artificial que pertence ao trabalho de memória. Tanto no suplemento testemunhal de Müller quanto na memória artificial da maquete está em jogo o trabalho imaginativo antiarquivo que caracteriza *Shoah*.

¹⁶³ “Although he pleads with Lanzmann to ‘please stop’, Miiller continues his story through his tears and through the past. He describes his resolve to die with his countrymen in the gas chamber: ‘You were inside the gas chamber?’ Lanzmann asks [...]. ‘Were you yourself already in the gas chamber?’ It is not just the extreme proximity to those who died and their ‘last moments’ that Lanzmann seeks here, nor even Miiller’s recall of their last words to him – ‘You must get out of here alive, you must bear witness to our suffering, and to the injustice done to us’ – but this view of the gas chamber from inside [...]. This is the ultimate riposte to the ‘missing reel’, the non-existent film of people viewed through the gas-chamber viewing aperture, and constitutes a version of the impossible reverse shot. Only in testimony is this possible.

The sequence concludes with a slow rightwards pan across a white scale model of the gas chamber complex at Auschwitz, complete with miniature figures in the undressing room. This conclusion performs two functions. [...] [T]his model is shown as a memorial object rather than as a substitute for contemporary footage. [...] [I]t is still an uncomfortable experience to see this model, and it is the only time in *Shoah* that we come so close to a visual representation of the act of murder and the people who were its victims. Otherwise, we only see the world of the present.” (Tradução do autor.)

6. Anarquivo: o arquivo remontado

6.1. A disseminação interrogativa: *Nuit et Brouillard* (1955), de Alain Resnais

Uma das articulações cinematográficas inaugurais da teoria imaginativa dos campos é o filme *Nuit et Brouillard* (1955), de Alain Resnais [Prancha 13]. Sua relação com o arquivo visual do horror inaugurado pelas imagens da abertura dos campos não pode ser reduzida ao gesto de revisitar parte de sua iconografia, uma vez que Resnais e Jean Cayrol, o autor do texto dos comentários, procuram interrogar tanto os sentidos singulares a que as imagens estão associadas quanto a transferência da forma concentracionária a outros contextos e sua persistência no presente. Se revisitar os arquivos e se apropriar de parte das imagens do horror dos campos corresponde a um gesto de rearquivamento, isto é, de criação de um arquivo suplementar, no campo da ficção, ao arquivo documental inaugurado pelos registros dos aliados em 1944 e 1945, remontar os arquivos constitui um gesto de anarquivamento, isto é, de retirada das imagens que compõem o arquivo de sua condição específica, associada à singularidade dos eventos que representam, associado a um gesto de deslocamento, com base no pressuposto de comparabilidade e na busca de equivalências e de aproximações, em direção a contextos diferentes.

O decreto de 7 de dezembro de 1941, conhecido como *Nacht und Nebel*, que empresta seu nome ao filme, autorizava o envio secreto de opositores aos campos de concentração. Nesse sentido, a preocupação com a singularidade dos eventos a que o filme faz referência assume uma dimensão historiográfica, à qual se acrescenta uma dimensão fenomenológica, associada sobretudo às descrições da experiência cotidiana da rotina de um campo, entre Kapos, membros da SS, prisioneiros comuns, judeus etc. A experiência concentracionária que *Nuit et Brouillard* reconstitui se situa entre a perspectiva do sobrevivente e sua teoria *experencial* dos campos – Jean Cayrol foi deportado para o campo de Mauthausen-Gusen (Gusen I) em 1942, com base no segredo assegurado pelo decreto *Nacht und Nebel* – e a perspectiva do contemporâneo, Alain Resnais, e sua teoria *imaginativa* dos campos.

A assinatura de Resnais predomina sobre a de Cayrol na tecelagem que compõe o filme. Os elementos da teoria *experencial* dos campos que emergem no comentário escrito por Cayrol dependem do modo de exposição que a montagem oferece às imagens, nas quais aparece o estado dos campos no momento de sua abertura e alguns vislumbres que sobreviveram à vontade nazista de apagamento das evidências. Assim, a teoria *experencial* dos campos abriga a lacuna irreduzível das imagens que faltam, enquanto a teoria *imaginativa* dos campos está associada à remontagem das imagens que sobreviveram – os registros feitos pelos aliados no contexto da abertura dos campos, as fotografias feitas pelos nazistas para identificar prisioneiros etc. – e à fabricação de novas imagens – os *travellings* que atravessam as incipientes ruínas dos campos, explorando o que resta de sua arquitetura e de sua fisionomia espacial, conforme um gesto que será amplificado, quase três décadas depois, nas filmagens de *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann.

A abertura de *Nuit et Brouillard* inscreve na relação com a paisagem e com os tempos que a atravessam a tensão assombrada que orienta sua leitura da experiência concentracionária e da disseminação da forma concentracionária além da história singular em que, contudo, o filme encontra seus traços mais evidentes. Entre *travellings* que atravessam a tranquilidade de diferentes paisagens, em planos cujas cores assinalam seu pertencimento ao presente da enunciação fílmica [Prancha 13 – Figuras 1 e 2], vemos o que resta de diferentes campos de concentração, cerca de dez anos após a abertura dos campos e o fim da guerra. Parte da iconografia das imagens feitas pelos aliados em 1944 e 1945 reaparece nas imagens que Resnais monta em 1955: as cercas de arame farpado, as torres de observação etc. Ao mesmo tempo, a narração em voz *over* enfatiza o aparente distanciamento em relação ao passado:

O sangue coalhou, as bocas se calaram. Os blocos não são mais visitados, a não ser por uma câmera. Uma erva daninha cresceu e recobriu a terra usada pelas pisadas dos concentracionários. A corrente já não passa nos fios

elétricos. Mais nenhum passo além dos nossos.”¹⁶⁴

De certa forma, é contra esse aparente distanciamento que o filme projeta suas interrogações, cuja contundência passa pela remontagem das imagens dos campos a partir de uma perspectiva dupla: por um lado, um retorno ao passado permite reconstituir parte do contexto histórico do nazismo e do sistema concentracionário que o Terceiro Reich construiu; por outro, uma preocupação com o futuro ancora, no presente, uma atenção à possibilidade de disseminação da forma concentracionária.

O retorno ao passado ocorre, fundamentalmente, por meio do recurso às imagens de arquivo, que são tão contundentes, em sua seleção dos vislumbres do passado que oferecem, quanto heterogêneas – há tanto registros oficiais nazistas (uma espécie de memória oficial do regime) [Prancha 13 – Figuras 3 e 4] quanto fotografias e filmes da abertura dos campos (o arquivo visual do horror) [Prancha 13 – Figuras 33, 36, 46, 49, 50, 62, 67, 68, 72, 73 e 74], e nem sempre a distinção entre esses tipos de imagem implica sua exposição separada e facilmente identificável na montagem, no que configura um dos gestos fundadores de *Nuit et Brouillard* diante do arquivo em geral: o entrelaçamento de perspectivas e o reconhecimento do co-pertencimento de vítimas e perpetradores a um mundo comum. Uma série de imagens da deportação de multidões, registradas em diferentes partes da Europa [Prancha 13 – Figuras 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 e 18], encerra o primeiro movimento de retorno ao passado e encadeia a única referência da narração em voz *over* do filme à especificidade do genocídio dos judeus (“Sterne, estudante judeu de Amsterdã”¹⁶⁵ é citado entre aqueles que estavam destinados a encontrar um lugar nos campos de concentração) a uma série de referências visuais (sobretudo as estrelas de identificação que os judeus foram forçados a utilizar).

A sequência se encerra com imagens de trens, e são os trilhos que orientam,

¹⁶⁴ “Le sang a caillé, les bouches se sont tues. Les blocks ne sont plus visités que par une caméra. Une drôle d’herbe a poussé et recouvert la terre usée par le piétinement des concentrationnaires. Le courant ne passe plus dans les fils électriques. Plus aucun pas que le nôtre.” (Tradução do autor.)

¹⁶⁵ “Sterne, étudiant juif d’Amsterdam”. (Tradução do autor.)

como um elemento associativo, a passagem do passado em preto e branco para o presente colorido: “Hoje, nessas mesmas vias, faz dia e sol. Nós a percorremos lentamente – à procura de quê?”¹⁶⁶, pergunta a voz *over*, enquanto a câmera passeia brevemente pelos trilhos que conduzem à entrada de Auschwitz [Prancha 13 – Figuras 20 e 21]. A menção a “uma dessas encenações noturnas que tanto agradavam os nazistas”¹⁶⁷ conduz de volta à imagem em preto e branco, em um plano em *travelling* lateral que termina sobre um dos portões de campos que portava a inscrição *Arbeit macht frei*, “O trabalho liberta” [Prancha 13 – Figura 22]. Um corte abrupto introduz, então, uma interrogação dupla do passado e do presente: sobre um plano que enquadra apenas os olhos e o nariz de uma pessoa que permanece anônima, numa fotografia de identificação de que vemos apenas esse recorte [Prancha 13 – Figura 23], a voz *over* diz: “Primeiro olhar sobre o campo: é um outro planeta.”¹⁶⁸ O primeiro olhar sobre os campos que está em jogo aqui é, sem dúvida, o dos deportados, a cada vez que chegavam a um dos campos, mas é também o do filme e o de seus espectadores, a cada vez que se deparam com as imagens que sobreviveram do sistema concentracionário.

O recurso à imagem do rosto reitera a importância recorrente, nas imagens dos campos e, sobretudo, na revisitação de sua iconografia e em sua remontagem anarquívica, do tema do rosto e da forma do plano aproximado (*close*), para destacar o olhar. Em *The Big Red One* (1980/2004), Fuller encena a descoberta dos sobreviventes no campo de Falkenau por meio de um tríptico de rostos dos soldados, com um movimento de aproximação (*zoom in*) que fecha o plano no olhar de cada personagem; em *Verboten!* (1959), Fuller encena a transformação da consciência de Franz diante do arquivo visual do horror, tal como foi exibido no julgamento de Nuremberg, por meio de um plano frontal do rosto do garoto, que mal consegue sustentar o olhar; em *The Stranger* (1946), Welles faz incidir sobre os rostos das personagens que assistem a parte do arquivo visual do horror a luminosidade cintilante de sua projeção,

¹⁶⁶ “Aujourd’hui sur la même voie, il fait jour et soleil. On la parcourt lentement – à la recherche de quoi ?” (Tradução do autor.)

¹⁶⁷ “[U]ne de ces mises en scènes nocturnes qui plaisaient tant aux nazis”. (Tradução do autor.)

¹⁶⁸ “Première regard sur le camp : c’est une autre planète.” (Tradução do autor.)

acrescentando uma densidade fantasmagórica ao jogo de combinação das linhas de olhar que orienta a montagem do diálogo entre o inspetor Wilson e Mary, observados pelo pai dela; em *Nuit et Brouillard* (1955), assim como em outros documentários que remontam o arquivo do horror concentracionário, são dois tipos de imagens dos rostos que se articulam: por um lado, as imagens feitas pelos aliados quando da abertura dos campos, nas quais os rostos ocupam um lugar importante, embora nem sempre sejam registrados em enquadramentos aproximados; por outro, as imagens de identificação feitas pelos nazistas e apreendidas pelos aliados no final da guerra.

O olhar sobre os campos que *Nuit et Brouillard* oferece é, em primeiro lugar, um olhar sobre “o jogo de uma hierarquia ainda incompreensível”¹⁶⁹. A descrição das vestimentas características dos prisioneiros é indissociável da análise das relações de poder entre cada categoria de prisioneiros e entre eles e os oficiais alemães. Enquanto a apresentação dos prisioneiros ocorre por meio da montagem de imagens de seus corpos, que mostram suas roupas e complementam o rosto cujo olhar nos orienta diante dos campos [Prancha 13 – Figuras 24, 25 e 26], a apresentação daqueles que ocupam posições hierárquicas concentra-se em seus rostos e desdobra uma escala de enquadramentos que corresponde a um movimento de distanciamento: um enquadramento aproximado (*close*) revela o rosto do Kapo numa fotografia [Prancha 13 – Figura 27]; ao rosto do SS, também visível numa fotografia, corresponde um enquadramento médio (comparável ao plano americano no cinema) [Prancha 13 – Figura 28]; finalmente, o rosto do comandante aparece numa fotografia de enquadramento mais aberto (comparável ao plano de conjunto no cinema) [Prancha 13 – Figura 29]. Se o prisioneiro e o Kapo, que é também um dos prisioneiros, têm seus rostos revelados por enquadramentos aproximados, a hierarquia dos campos demarca um movimento de distanciamento gradual, em que os rostos do SS e do comandante se inscrevem em enquadramentos cada vez mais abertos, da mesma forma que, na rotina dos campos, uma distância era preservada em relação a eles.

A codificação visual do distanciamento associado à hierarquia dos campos suplementa o comentário escrito por Jean Cayrol e delimita o posicionamento do olhar

¹⁶⁹ “[L]e jeu d’une hiérarchie encore incompréhensible”. (Tradução do autor.)

espectatorial diante do que as imagens revelam. Em *Nuit et Brouillard*, Resnais e Cayrol pensam (e nos fazem pensar) a forma concentracionária a partir da experiência concentracionária, cujos traços se inscrevem no discurso do sobrevivente (Cayrol) e aparecem nas imagens de arquivo, e a partir da memória concentracionária, que se revela no modo de exposição daquelas imagens de arquivo e, sobretudo, nas imagens do presente – que atravessam as paisagens de 1955, em torno dos campos, suas instalações, os estrados de madeira em que deviam se amontoar incontáveis prisioneiros, as latrinas em que deviam fazer suas necessidades etc. – conforme o trabalho de montagem que Resnais e Chris Marker realizaram. Ao alinhamento do espectador com a perspectiva do sobrevivente, que tem como base o comentário de Cayrol e se efetiva na montagem (como mostra o exemplo do movimento de abertura do enquadramento conforme a hierarquia), acrescenta-se a deriva experiencial e memorial das imagens de arquivo, cuja heterogeneidade corresponde à emergência de traços de uma multiplicidade de perspectivas suplementares àquela do sobrevivente – a perspectiva inimaginável dos desaparecidos (exterminados pela maquinaria nazista que o filme descreve em detalhe), de que podemos apenas supor a agonia interminável, nas imagens dos corpos esqueléticos e dos olhares ausentes dos *Muselmänner* e dos mortos; a perspectiva dos perpetradores, que aparece nas fotografias e nos filmes apreendidos pelos aliados quando da abertura dos campos (as fotografias do SS e do comandante, as fotografias e os filmes que registram a deportação dos judeus entre guetos e campos, os filmes diante dos trens que conduziriam os deportados aos campos etc.).

Uma sucessão de temas organiza a descrição e a análise que o filme compõe sobre a “sociedade” que surge nos campos: as condições de vida (os estrados de madeira em que se amontoavam os prisioneiros [Prancha 13 – Figuras 30 e 33], as latrinas [Prancha 13 – Figura 38]), a fome, o trabalho (nas inúmeras áreas de trabalho forçado, frequentemente associadas a indústrias [Prancha 13 – Figura 35]), os perversos *slogans*, as “surpresas” de cada campo (uma orquestra sinfônica de prisioneiros [Prancha 13 – Figura 34], um zoológico, estufas para cultivo de plantas frágeis por

Himmler, o carvalho de Goethe em Buchenwald, um orfanato efêmero e constantemente renovado etc.). A relação entre o que se desenvolve nos campos e o que permanece fora deles aparece, em primeiro lugar, como uma separação entre as “paisagens calmas” do “mundo verdadeiro” e o “universo finito” do campo:

Então o mundo verdadeiro, aquele das paisagens calmas, aquele do tempo de antes, pode aparecer ao longe... não tão longe... para o deportado era uma imagem. Ele pertencia apenas a esse universo finito, fechado, limitado por suas torres de observação de onde os soldados vigiavam o bom desempenho do campo, visavam incessantemente os deportados, matavam-nos ocasionalmente por ócio.¹⁷⁰

Entre as imagens da morte, de cadáveres amontoados ou isolados, desfigurados ou decompostos, e a catalogação dos modos de matar, o filme nos conduz ao tema da resistência e da organização política no interior dos campos. A introdução da temática da resistência delimita o espaço em que *Nuit et Brouillard* reconhece sua herança: entre a fabricação de uma boneca ou de uma escultura monstruosa e a escrita de sonhos, de anotações esparsas, de diários e do que fosse [Prancha 13 – Figuras 43 e 44], adivinha-se o sentido de resistência a que aspiram tanto o comentário de Cayrol quanto a montagem de Resnais e Marker:

Fabrica-se colheres, marionetes que se esconde, monstros, caixas. Consegue-se escrever, tomar notas, exercer sua memória com sonhos. Pode-se pensar em Deus. Chega-se até mesmo a se organizar politicamente, a disputar aos “prisioneiros comuns” o controle interior da vida do campo.¹⁷¹

Mas como resistir à forma concentracionária e à sua disseminação (que não se encerra com a derrota nazista na guerra)? Quais são os procedimentos cinematográficos

¹⁷⁰ “Alors le monde véritable, celui des paysages calmes, celui du temps d'avant peut bien apparaître au loin... pas si loin... pour le déporté c'était une image. Il n'appartenait plus qu'à cet univers fini, fermé, limité par les miradors d'où les soldats surveillaient la bonne tenue du camp, visaient sans fin les déportés, les tuaient à l'occasion par désœuvrement.” (Tradução do autor.)

¹⁷¹ “On fabrique des cuillères, des marionnettes qu'on dissimule, des monstres, des boîtes. On réussit à écrire, à prendre des notes, à exercer sa mémoire avec des rêves. On peut penser à Dieu. On arrive même à s'organiser politiquement, à disputer aux "droits communs" le contrôle intérieur de la vie du camp.” (Tradução do autor.)

que definem o movimento de resistência de *Nuit et Brouillard* na construção de uma relação com o passado, com a experiência e a memória concentracionárias, por meio da perspectiva de Cayrol e da multiplicidade de perspectivas que se insinuam nas imagens de arquivo e nas imagens do presente? De que modos a estética do filme de Resnais projeta no futuro a resistência à possibilidade de recorrência da forma concentracionária?

É na relação de *Nuit et Brouillard* com as imagens que faltam da experiência concentracionária e do extermínio que se pode entrever o horizonte a que aspiram seus gestos de resistência estético-política à forma concentracionária. De fato, se parte do processo de pesquisa que conduz à realização do filme envolve a descoberta dos registros visuais disponíveis em arquivos poloneses, que suplementam o conjunto de imagens reunido na França pelo *Comité d'Histoire de la Deuxième Guerre Mondiale*, o problema crucial que a montagem de Resnais e Marker deve confrontar é o de imaginar, a partir das imagens da abertura e do que resta das imagens nazistas, o que foi a experiência concentracionária, resistindo ao duplo apagamento de seus traços que está em jogo na maquinaria nazista: o extermínio e o esquecimento do extermínio. As imagens da abertura dos campos e as imagens nazistas que sobreviveram são insuficientes para revelar a experiência concentracionária (sua definição não é outra senão: imagem que falta), e o suplemento que torna possível imaginá-la depende de dois procedimentos: a remontagem do arquivo (e suas variadas formas: reenquadramento, corte e encadeamento disjuntivo, corte e encadeamento em continuidade etc.) e as filmagens *in loco* nas ruínas dos campos de Auschwitz-Birkenau e Majdanek.

Diante das lacunas do arquivo, o exercício imaginativo consistirá, em primeiro lugar, em retornar a dois campos que foram liberados e filmados pelos soviéticos em 1944 (Majdanek) e em 1945 (Auschwitz-Birkenau). De fato, Auschwitz-Birkenau e Majdanek funcionaram tanto como campos de concentração quanto como campos de extermínio, o que confere importância singular a sua aparição em *Nuit et Brouillard*, pouco mais de dez anos depois da abertura. A escolha de filmar o presente com filme colorido, inscrevendo visualmente a diferença entre a perspectiva memorial de 1955

e a perspectiva experiencial de 1945, estabelece um dos sentidos críticos mais importantes da perspectiva construída pelo filme: é preciso reconhecer a disjunção entre o presente e o passado para que seja possível escrever a história como co-pertencimento ao mundo comum, cuja exposição decorre, no filme, das formas da montagem que entrelaçam imagens de tempos diferentes e, sobretudo, das formas de remontagem que dependem da devolução do arquivo visual do passado a uma esfera de uso comum, no presente. Filmar as ruínas dos campos equivale a resguardar a aparição dos traços do passado no presente, ao mesmo tempo em que o contraponto entre as cores do presente e o preto e branco do passado demarca uma separação. A montagem que entrelaça presente e passado expõe seu co-pertencimento a um mundo comum e fundamenta a remontagem do arquivo, que decorre de sua desmontagem e de sua descontextualização, de seu desenraizamento espaço-temporal e, portanto, de seu anarquivamento, isto é, da abertura anarquívica do conteúdo e das formas do arquivo para alguma forma de invenção imaginativa.

É a invenção imaginativa de uma imagem da experiência concentracionária que está em jogo quando, diante da aparição da imagem de um homem envolvido num cobertor, provavelmente capturada pelos aliados depois da liberação [Prancha 13 – Figura 46], o comentário encadeia, a seus exemplos de resistência, exemplos de cuidado: “Ocupa-se dos camaradas mais atingidos. Partilha-se parte da comida. Criase ajudas mútuas. Em último recurso, carrega-se com angústia os mais ameaçados até o hospital.”¹⁷² Efetivamente, a imagem que acompanha a frase inicial desse trecho supre uma lacuna impossível de preencher: assim como as imagens que faltam das câmaras de gás em funcionamento (cuja lacuna será suprida, em *Nuit et Brouillard*, por imagens filmadas em 1955 e por sua montagem associada a um dos momentos mais pungentes do comentário escrito por Cayrol), as imagens da humanidade que resta entre os prisioneiros dos campos constituem uma das figuras do inimaginável.

Ao acrescentar, ao vazio do inimaginável, imagens que não o preenchem,

¹⁷² “On s'occupe des camarades les plus atteints. On donne sur sa nourriture. On crée des entraides. En dernière ressource, on pousse avec angoisse les plus menacés à l'hôpital.” (Tradução do autor.)

mas o excedem, Resnais inventa, por meio de um trabalho de imaginação (que será objeto de críticas, mas cujo sentido as ultrapassa), as imagens da experiência concentracionária que nunca existiram ou que não sobreviveram à vontade nazista de destruição de todo traço de seus crimes. Eis um dos sentidos fundamentais do anarquivamento: a perturbação da classificação e da organização do arquivo visual do horror torna possível suplementar suas lacunas com um excesso que é, ao mesmo tempo, perigoso e promissor para o trabalho de memória em torno da Shoah. O perigo do anarquivamento é o da falsificação do arquivo, de seus sentidos, das singularidades que ali encontram abrigo, dos eventos que ali podem ser representados, mesmo que parcialmente, em suas especificidades. A promessa do anarquivamento é a da invenção do comum, negado pela experiência concentracionária, a partir dessa potência do falso, isto é, uma promessa de fabulação que instala, no cerne do trabalho de memória, uma abertura imaginativa em que a comunidade de semelhantes em que consiste a humanidade pode se reconhecer como parte de um mundo comum.

Conforme um movimento de montagem que se revela essencial para a perspectiva de seu filme, Resnais encadeia o tema do cuidado mútuo ao tema dos experimentos médicos que foram realizados pelos nazistas no interior dos campos [Prancha 13 – Figuras 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53 e 54]: à possibilidade de entrever o comum no gesto de solidariedade entre semelhantes sucede uma série de imagens (tanto do presente quanto do passado) cuja relação com os comentários reitera a estrutura de complementaridade do trabalho de memória em torno da forma concentracionária, entre as imagens que faltam da experiência e as imagens que sobrevivem com alguns de seus traços: vemos imagens registradas depois da abertura dos campos, que mostram alguns dos sobreviventes recebendo cuidados de médicos aliados, enquanto o comentário reenvia às possibilidades que aguardavam os prisioneiros nas instalações médicas que existiam nos campos: “É também o risco de uma morte pela seringa”¹⁷³; “A mesma pomada serve para todas as doenças, para todas as feridas”¹⁷⁴;

¹⁷³ “C’était aussi le risque d’une mort à la seringue.” (Tradução do autor.)

¹⁷⁴ “La même pommade sert pour toutes les maladies, pour toutes les plaies.” (Tradução do autor.)

“Às vezes, o doente esfomeado come seu curativo”¹⁷⁵; etc. Por meio de um efeito retrospectivo, as imagens registradas pelos aliados tornam possível imaginar as condições em que se desenrolava a experiência concentracionária.

Entre os corpos e os rostos esqueléticos, entre os olhares perdidos ou ausentes que atravessam as imagens filmadas pelos aliados, o comentário escrito por Cayrol reintroduz a questão da semelhança em relação à aparição do rosto numa fotografia: “No fim, todos os deportados se assemelham. Eles se alinham a um modelo sem idade que morre com os olhos abertos.”¹⁷⁶ A exposição do rosto como lugar de inscrição conjunta da semelhança e da dessemelhança demarca um motivo recorrente na montagem de *Nuit et Brouillard*, assim como nas imagens de arquivo de que o filme se apropria, nos modos de rearquivamento ficcional de que estas imagens são objeto e nas derivas anarquívicas a que são destinadas nesse e em outros filmes. No filme de Resnais, depois de diversificar os exemplos das atrocidades médicas cometidas pelos nazistas, frequentemente em parceria com indústrias químicas, usando os prisioneiros como cobaias, é a outra visão dos rostos dos prisioneiros que se volta o olhar: as fotografias de identificação guardadas pelos nazistas [Prancha 13 – Figura 55].

Essas mulheres, esses homens, os escritórios administrativos conservam seus rostos depositados na chegada. Os nomes também são depositados, nomes de 22 nações. Eles preenchem centenas de registros, milhares de arquivos. Um traço vermelho rasura os mortos.¹⁷⁷

Dessa forma, diferentes visões dos rostos configuram uma constelação na qual a questão da semelhança desdobra sua complexidade. Nas imagens da abertura dos campos que inauguram o arquivo visual do horror, os rostos são de três tipos, que

¹⁷⁵ “Quelquefois, le malade affamé mange son pansement.” (Tradução do autor.)

¹⁷⁶ “À la fin tous les déportés se ressemblent. Ils s'alignent sur un modèle sans âge qui meurt les yeux ouverts.” (Tradução do autor.)

¹⁷⁷ “Ces femmes, ces hommes, les bureaux administratifs conservent leurs visages déposés à l'arrivée. Les noms aussi sont déposés, des noms de 22 nations. Ils remplissent des centaines de registres, des milliers de fichiers. Un trait rouge biffe les morts.” (Tradução do autor.)

guardam gradações e variações internas: rostos de cadáveres (com gradações e variações de desfiguração e de decomposição), rostos de sobreviventes (com gradações e variações de esqualidez e de inexpressividade) e rostos de soldados e civis em meio ao horror dos campos (com gradações e variações de emoções e de intensidade da expressão). No rearquivamento ficcional das imagens de arquivo, são os rostos dos atores dos filmes que, diante das imagens de arquivo ou da reconstituição encenada da descoberta dos campos, tendem a assumir uma parte (se não a totalidade) do lugar que era ocupado no arquivo por soldados, por civis e por suas reações. Na abertura anarquívica, há um duplo movimento em torno dos rostos: por um lado, a ampliação das séries de imagens que compõem o arquivo visual do horror conduz a uma abertura ao uso de imagens feitas pelos nazistas (seja como registros ou mesmo recordações de suas ações contra os inimigos, sobretudo judeus e ciganos, seja dentro das atividades administrativas dos campos, com fotografias de identificação) e de imagens feitas pelos prisioneiros (conjunto bastante restrito no qual se destacam as quatro fotografias contrabandeadas para fora de Auschwitz pelo *Sonderkommando*); por outro lado, o reenquadramento das imagens de arquivo torna possíveis diversas formas de representação do rosto que não estão necessariamente previstas nas imagens apropriadas.

Em *Nuit et Brouillard*, tanto a ampliação do arquivo quanto o reenquadramento das imagens que o compõem constituem condições de possibilidade da abertura anarquívica que torna possível amplificar a interrogação da forma concentracionária além de sua inscrição na experiência concentracionária dos campos nazistas e nas memórias concentracionárias singulares dela decorrentes. A forma concentracionária permanece possível mesmo depois da abertura dos campos, e retornar a eles, seja por meio da visitação a suas ruínas no presente, seja por meio da remontagem do arquivo visual do horror, equivale a interrogar tanto seu sentido singular e histórico, em relação ao passado, quanto sua persistente possibilidade política, no presente e no futuro. O reconhecimento da possibilidade de reaparição da forma concentracionária – do que

o comentário escrito por Cayrol denomina, no final do filme, “monstro concentracionário” e “peste concentracionária” – depende da compreensão de suas características, assim como a recusa dessa possibilidade depende da revelação das dimensões da destruição que causa. Assim, à invenção imaginativa da experiência concentracionária, por meio do suplemento da remontagem anarquívica, acrescenta-se a interrogação da responsabilidade diante da história e diante do futuro.

Depois de revelar a resposta de Himmler e dos nazistas, a partir de 1942, ao “problema da aniquilação”¹⁷⁸ – a intensificação do genocídio e a tentativa de apagamento de seus rastros, com a cremação dos cadáveres: “é preciso aniquilar, mas produtivamente”¹⁷⁹ –, o filme desloca sua descrição do passado por meio da atenção ao presente. Sobre a imagem de um crematório, filmada em 1955, o comentário afirma: “Um crematório podia assumir, ocasionalmente, um certo ar de cartão postal. Mais tarde, hoje, turistas tiram fotos ali.”¹⁸⁰ O olhar dos turistas que se fazem fotografar diante do que resta dos campos prolonga o sentido de cartão postal da paisagem do campo e evidencia uma relação memorialista com o passado que Resnais está interessado em questionar, embora seu filme tenha sido encomendado no contexto da comemoração dos 10 anos da liberação da França. Para Resnais, a relação crítica com o passado implica, igualmente, um questionamento do presente e das heranças que o atravessam. Dessa forma, o que está em jogo nessa sequência e, mais amplamente, em *Nuit et Brouillard*, é tanto o reconhecimento do passado – a experiência concentracionária, tal como se tornou possível nos territórios do Terceiro Reich – quanto a interrogação do presente e do futuro – a forma concentracionária, tal como permanece possível em diversas partes do mundo.

A tentativa de compreender a experiência concentracionária que se verifica em *Nuit et Brouillard* está atravessada pela atenção à possibilidade de retorno da forma concentracionária em outros contextos. Como argumenta Sylvie Lindeperg

¹⁷⁸ “[P]roblème de l’anéantissement”. (Tradução do autor.)

¹⁷⁹ “[I]l faut anéantir, mais productivement”. (Tradução do autor.)

¹⁸⁰ “Un crématoire, cela pouvait prendre à l’occasion un petit air de carte postale. Plus tard, aujourd’hui, des touristes s’y font photographier.” (Tradução do autor.)

(2015, p. 56), a historiadora Olga Wormser-Migot foi crucial para o desenvolvimento da perspectiva que orienta o filme diante da história da deportação: seu “conhecimento e leitura tinham nutrido *Nuit et Brouillard*, mas suas hesitações e contradições também foram filtradas para dentro do filme”¹⁸¹. Se sua relação com a perspectiva de Olga Wormser-Migot dá à perspectiva do filme seu sentido historiográfico, sua relação com as imagens de arquivo está, ao mesmo tempo, no cerne de seu sentido imaginativo, característico do que Hannah Arendt denominou, em 1948, “imaginação temerosa”¹⁸² diante dos campos, enquanto as imagens filmadas no presente, em 1955, constituem o ponto de fuga onde convergem os sentidos historiográfico e imaginativo do filme.

O alcance continental do Terceiro Reich, o funcionamento da logística da deportação apesar da continuidade da guerra e a diversidade de meios que conduz à morte estão entre os temas que o sentido historiográfico do filme aborda, com concisão, suplementando as imagens que faltam com parte do arquivo visual do horror, sob o perigo da falsificação e a promessa da potência do falso. É frequente a imprecisão historiográfica do comentário em relação às imagens de que o filme se apropria, e a ambivalência persiste, de modo fundamental, na sequência em que é apresentada a câmara de gás. “Estas imagens foram tomadas alguns instantes antes de uma exterminação”¹⁸³, diz o comentário, enquanto vemos imagens de grupos de mulheres (e de alguns homens), registradas por nazistas, antes das execuções sumárias de um dos *Einsatzgruppen*, as forças-tarefa da polícia política nazista que foram responsáveis por mais de um milhão de mortes [Prancha 13 – Figuras 63, 64, 65 e 66]. A montagem segue com a sequência sobre as câmaras de gás, o que poderia sugerir que aquelas fotografias representam prisioneiros de campos de extermínio antes de serem encaminhados para câmaras de gás.

A sequência sobre as câmaras de gás evidencia o sofrimento inimaginável daqueles que foram assassinados em seu interior, por meio da introdução de imagens

¹⁸¹ “Olga Wormser-Migot’s knowledge and reading had nourished *Night and Fog*, but her hesitations and contradictions had also filtered into the film.” (Tradução do autor.)

¹⁸² “[F]earful imagination”. (Tradução do autor.)

¹⁸³ “Ces images sont prises quelques instants avant une extermination.” (Tradução do autor.)

do presente que são similares àquelas que os aliados registraram depois da abertura dos campos, em 1945 [Prancha 13 – Figura 65, 66 e 69]. Trata-se de imagens das instalações, da infraestrutura, acompanhadas por um comentário que entrelaça os eventos inimagináveis do passado e os rastros que deixaram no presente: “Nada distingue a câmara de gás de um bloco ordinário. No interior, uma sala de duchas falsas acolhia os recém-chegados. Fechava-se as portas. Observava-se. O único signo – mas é preciso sabê-lo – é esse teto arranhado pelas unhas.”¹⁸⁴ A inscrição do sofrimento inimaginável das vítimas da câmara de gás nas imagens dos rastros de suas unhas no teto [Prancha 13 – Figura 66] evidencia a articulação entre o sentido historiográfico e o sentido imaginativo de *Nuit et Brouillard*: por um lado, as imagens filmadas em 1955 tornam possível reconstituir, pela imaginação, uma parte crucial do projeto nazista que se articulou em torno da experiência concentracionária, a saber, um dos métodos mais elaborados de extermínio em massa; por outro lado, as mesmas imagens resguardam a questão do trabalho de memória, indicando a necessidade de confrontar o esquecimento (“é preciso sabê-lo” quer dizer duas coisas ao mesmo tempo: em primeiro lugar, é preciso saber que o teto foi arranhado pelas unhas das vítimas da câmara de gás, para compreender as marcas que são visíveis ali; mas, de modo mais fundamental, é preciso saber que as marcas no teto – que puderam ter sido compreendidas como um signo do sofrimento antecipado por cada vítima da câmara de gás pouco antes de ser assassinada – devem ser compreendidas por cada visitante posterior àquele espaço memorial e por cada espectador de um filme como o de Resnais como índices do inimaginável.

O nexos entre as câmaras de gás e os crematórios se explicita numa sequência de planos de mortos, filmados em 1945 pelos aliados [Prancha 13 – Figuras 67 e 68]. Vemos enquadramentos faciais e enquadramentos de conjunto de cadáveres amontoados, enquanto o comentário explica que, “quando os crematórios são insuficientes,

¹⁸⁴ “Rien ne distinguait la chambre à gaz d’un bloc ordinaire. A l’intérieur, une salle de douches fausses accueillait les nouveaux venus. On fermait les portes. On observait. Le seul signe – mais il faut le savoir, c’est ce plafond labouré par les ongles.” (Tradução do autor.)

constroem-se piras”¹⁸⁵. O recurso às imagens de arquivo reitera o motivo dos rostos e a montagem explora, com contundência, a associação entre desfiguração de rostos e decomposição de corpos. Em seguida, um longo *travelling* atravessa diversos fornos crematórios, enquanto o comentário explica: “Os novos fornos absorviam, enquanto isso, milhares de corpos por dia.”¹⁸⁶ O ápice desse tema da decomposição, de que a desfiguração constitui a figura privilegiada, aparece na sequência seguinte, em que o filme apresenta os usos das coleções de objetos expropriados dos prisioneiros pelos nazistas [Prancha 13 – Figura 70], assim como os amontoados de cabelos femininos e, finalmente, os ossos (que os nazistas tentavam utilizar para fazer adubo) e os corpos (que os nazistas tentavam utilizar para fazer sabão). As imagens dos corpos em decomposição acompanham o comentário que está permeado de eloquentes momentos de silêncio.

O final do filme se volta, efetivamente, à liberação dos campos – que sucede seu inchaço final e encerra, em 1945, a experiência concentracionária associada ao projeto nazista – e à interrogação mais explícita da persistência da forma concentracionária. As imagens aéreas feitas pelos soviéticos em Auschwitz aparecem como se pertencessem a momentos anteriores à liberação dos campos, quando suas dimensões já tinham se expandido, em alguns casos, ao nível de cidades, e vários campos continuavam a fornecer mão de obra para as indústrias alemãs. É nesse contexto de crescimento e de integração dos campos na economia alemã que o filme introduz a abertura dos campos, por meio de um plano de cadáveres espalhados e de um comentário que atravessa esse e outros planos de cadáveres, nos quais os rostos ocupam, novamente, um lugar de destaque, assim como planos de oficiais alemães e mais planos de cadáveres, arrastados até covas coletivas, carregados e amontoados: “Quando os Aliados abrem as portas... todas as portas... Os deportados olham sem compreender. Estão libertados? A vida cotidiana vai reconhecê-los?”.

¹⁸⁵ “Quand les crématoires sont insuffisants, on dresse des bûchers.” (Tradução do autor.)

¹⁸⁶ “Les nouveaux fours absorbaient cependant plusieurs milliers de corps par jour.” (Tradução do autor.)

A pergunta escrita por Cayrol ressoa sobre três planos filmados pelos soviéticos depois da abertura de Auschwitz. Algumas semanas depois da liberação do campo, os sobreviventes em melhores condições foram chamados a se posicionar atrás das cercas de arame farpado para que fossem filmados pelas equipes soviéticas, numa espécie de encenação parcial do momento da liberação que seria utilizada em filmes de atualidades e em peças de propaganda. O enquadramento dos três planos utilizados por Resnais reproduz uma mesma composição com pequenas variações de ângulo: vemos os sobreviventes, reunidos atrás do arame farpado, olhando diretamente para a câmera [Prancha 13 – Figura 73]. Em seu contexto, o gesto de filmagem dos soviéticos está associado aos interesses militares e estatais da União Soviética e antecipa a possibilidade de uso das imagens em atualidades e em propagandas, conforme os interesses do regime de Joseph Stálin. Na remontagem anarquívica de Resnais, o pertencimento das imagens ao contexto da liberação permanece evidente, dada sua inscrição em relação ao comentário escrito por Cayrol, mas a especificidade de Auschwitz não é autoevidente, assim como a origem soviética das filmagens e seus interesses. Dessa forma, a remontagem anarquívica extrai as imagens do círculo de interesses em que tinham sido filmadas pelos soviéticos e as devolve a uma abertura ambivalente.

De modo similar, na sequência seguinte, as filmagens soviéticas dos primeiros julgamentos são recortadas para destacar as alegações recorrentes dos acusados: “Eu não sou responsável, diz o Kapo. Eu não sou responsável, diz o oficial. Eu não sou responsável...” Depois de um corte, é sobre o enquadramento fechado no rosto de um sobrevivente, em uma fotografia [Prancha 13 – Figura 74], que soa a pergunta: “Então, quem é responsável?”¹⁸⁷ Ao seu olhar, voltado para baixo, correspondem os planos seguintes, como se compusessem um contracampo, mostrando cadáveres amontoados. Em seguida, os últimos *travellings* coloridos do filme atravessam as paisagens em torno de Auschwitz: a vegetação, os blocos, as ruínas de um crematório

¹⁸⁷ “Je ne suis pas responsable, dit le Kapo. Je ne suis pas responsable, dit l’officier. Je ne suis pas responsable... Alors qui est responsable ?”. (Tradução do autor.)

[Prancha 13 – Figura 75]. Sobre as imagens, o comentário escrito por Cayrol desdobra seus questionamentos mais incisivos sobre o presente e o futuro, diante da possibilidade de reparação da forma concentracionária:

No momento em que falo a vocês, a água fria das marés e das ruínas preenche o vazio das fossas, uma água fria e opaca como nossa memória ruim. A guerra está adormecida, um olho sempre aberto. A grama fiel voltou de novo às Appelplatz [praças de chamada] em torno dos blocos. Uma aldeia abandonada, ainda cheia de ameaças. O crematório está fora de uso. Os truques nazistas estão fora de moda. Nove milhões de mortos assombram esta paisagem. Quem de nós vigia, deste estranho observatório, para nos advertir sobre a vinda dos novos carrascos? Têm eles um rosto diferente do nosso? Em algum lugar, entre nós, restam Kapos sortudos, chefes recuperados, denunciadores desconhecidos. Há nós que olhamos sinceramente essas ruínas como se o velho monstro concentracionário estivesse morto sob os escombros, que fingimos retomar esperança diante dessa imagem que se distancia, como se fosse curada a peste concentracionária, nós que fingimos acreditar que tudo isso é de um só tempo e de um só país, e que não pensamos em olhar ao nosso redor e que não ouvimos que se grita sem fim.¹⁸⁸

6.2. A confrontação do fascismo no cotidiano: *Obyknovennyy fashizm* (1965), de Mikhail Romm

A preocupação com a possibilidade de reprodução da forma concentracionária e, mais amplamente, do fascismo e do nazismo em outros contextos sociais está no cerne do filme em que Mikhail Romm remonta imagens de arquivo e questiona, indiretamente, o regime político comunista da União Soviética [Prancha 14]. A inserção de Romm no contexto do cinema soviético tornou possível a abordagem do nazifascismo por meio de um uso contundente da montagem, sob as heranças de Dziga

¹⁸⁸ “Au moment où je vous parle, l’eau froide des marais et des ruines remplit le creux des charniers, une eau froide et opaque comme notre mauvaise mémoire. La guerre s’est assoupie, un œil toujours ouvert. L’herbe fidèle est venue à nouveau sur les Appelplatz autour des blocks. Un village abandonné, encore plein de menaces. Le crématoire est hors d’usage. Les ruses nazies sont démodées. Neuf millions de morts hantent ce paysage. Qui de nous veille de cet étrange observatoire pour nous advertir de la venue des nouveaux bourreaux ? Ont-ils vraiment un autre visage que le nôtre ? Quelque part, parmi nous, il reste des kapos chanceux, des chefs récupérés, des dénonciateurs inconnus. Il y a nous qui regardons sincèrement ces ruines comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s’éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d’un seul temps et d’un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n’entendons pas qu’on crie sans fin.” (Tradução do autor.)

Vertov e de Sergei Eisenstein, e de uma exploração do arquivo visual do horror que as imagens da abertura dos campos inauguraram. Em seu estudo das representações da Shoah no cinema soviético, Olga Gershenson (2013) ressalta a importância de Romm entre os cineastas que se dedicaram à temática e atribui parcialmente a seu pertencimento a uma família judaica a sua postura contrário ao antissemitismo estatal do regime comunista. Gershenson (2013, p. 5) escreve:

Mikhail Romm era um cineasta favorecido por Stalin e acolhido pelo regime. Todavia, no decorrer de sua ilustre carreira, ele lutou por cada colega cineasta judeu e assumiu uma postura consistente contra o antissemitismo patrocinado pelo Estado. Nos anos 1960, seu filme *Fascismo Ordinário* chocou milhões ao estabelecer paralelos entre o nazismo e o stalinismo.¹⁸⁹

De fato, Gershenson (2013, p. 63) considera que o filme de Romm constitui o “verdadeiro avanço na representação do Holocausto”¹⁹⁰, no contexto do cinema soviético. O filme pode ser classificado como um filme-ensaio (LOPATE, 1992; MACHADO, 2003) e, em suas três horas e em seus quinze capítulos, apresenta uma mistura de tipos de imagens – filme, fotografia, arte – para propor “uma investigação da psicologia e da cultura do nazismo alemão e da ideologia totalitária em geral” (GERSHENSON, 2013, p. 63)¹⁹¹. Além de serem de diversos tipos, as imagens procedem de diferentes contextos, associados a diversos regimes de visibilidade: há filmes de atualidades nazistas, filmes de propaganda, filmagens documentais contemporâneas; há fotografias de identificação feitas pelos nazistas, fotografias jornalísticas, fotografias de ações nazistas feitas por eles mesmos; há obras de arte de diferentes períodos, assim como desenhos infantis. O modo de montagem que entrelaça as imagens procura construir os sentidos do filme sem depender do recurso da voz *over*, que

¹⁸⁹ “Mikhail Romm was a filmmaker favored by Stalin and embraced by the regime. Yet throughout his illustrious career he fought for every fellow Jewish filmmaker and took a consistent stance against state-sponsored anti-Semitism. In the 1960s, his film *Ordinary Fascism* shocked millions by drawing parallels between Nazism and Stalinism.” (Tradução do autor.)

¹⁹⁰ “The real breakthrough in the representation of the Holocaust”. (Tradução do autor.)

¹⁹¹ “[A]n investigation of the psychology and culture of German Nazism, and of totalitarian ideology in general”. (Tradução do autor.)

consiste em comentários do próprio Rom, adicionados ao filme depois que sua montagem tinha sido finalizada: “Uma vez que o filme foi terminado, a questão da narração surgiu” (GERSHENSON, 2013, p. 68)¹⁹².

O trabalho de pesquisa para a seleção das imagens de arquivo foi realizado por Maya Turovskaya e por Yurii Khaniutin, no Gosfilmofond, o arquivo cinematográfico criado no final da década de 1930 e consolidado em 1948, que passará a pertencer à Rússia, com o fim da União Soviética. Turovskaya estava interessada em filmes alemães, enquanto Khanituin assistia a filmes de guerra soviéticos, e a ideia do filme cuja direção seria assinada por Romm surgiu de suas conversas:

Os dois frequentemente assistiam seus respectivos filmes em salas adjacentes, e falavam sobre eles durante as pausas. Logo chegaram a uma ideia – fazer um filme investigando a emergência do fascismo, usando excertos de antigos filmes alemães como ilustrações do inconsciente coletivo. Eles escreveram um tratamento e o chamaram “Fascismo Ordinário” – sua compreensão da tese da “banalidade do mal”. A questão agora era, quem vai dirigir isso? (GERSHENSON, 2013, p. 66)¹⁹³

A escolha de Romm para dirigir o filme decorre, em parte, do fato de que, assim como os dois pesquisadores, ele era originário de uma família judia. Além disso, sua posição no contexto do cinema soviético estava consolidada, tanto em função do reconhecimento que Joseph Stálin tinha concedido a seus filmes quanto por causa de seu papel central na desestalinização e no chamado “degelo”, o período que sucedeu a morte de Stálin e que, sob o comando de Nikita Krushev, operou um relaxamento parcial das políticas repressivas e da censura do regime comunista soviético. Nesse contexto, como escreve Olga Gershenson (2013, p. 68), “Romm editou o filme como um filme silencioso – seguindo os princípios da ‘montagem de atrações’ de Eisenstein,

¹⁹² “Once the film was edited, the question of narration arose.” (Tradução do autor.)

¹⁹³ “The two often watched their respective movies in adjacent rooms, and talked about them during breaks. Soon, they came up with an idea—to make a film investigating the emergence of fascism, using excerpts from the early German films as illustrations of the collective unconscious. They wrote a treatment, and called it “Ordinary Fascism”—their take on the “banality of evil” thesis. The question now was, who will direct it?” (Tradução do autor.)

reunindo vistas e sons contrapontuais”¹⁹⁴. A relação do filme com as imagens de que se apropria não está baseada em uma abordagem cronológica, mas em conexões temáticas que são encadeadas por meio de um método de associação livre. O comentário de Romm se acrescenta às imagens tanto para aprofundar alguns de seus sentidos quanto para introduzir um olhar que as ressignifica, frequentemente com humor.

Um dos procedimentos mais contundentes da montagem do filme consiste na apresentação de seus temas centrais por meio da justaposição disjuntiva de planos filmados no presente, que representam cenas cotidianas, e de planos de imagens de arquivo, que representam a violência – ou seja, uma montagem que reúne e contrapõe imagens de dignidade, na banalidade e na leveza dos gestos, e imagens de violações da dignidade, que aparecem sob um efeito de choque. Para Gershenson (2013, p. 63), na primeira sequência que explora esse procedimento, na qual vemos planos de mães e de crianças, no presente, para em seguida nos depararmos com uma fotografia de execução e imagens de cadáveres [Prancha 14 – Figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10], o recurso ao congelamento confere ênfase à justaposição das imagens:

a câmera mostra uma sequência documentária contemporânea de jovens mães com suas crianças. Uma mulher, num gesto costumeiro, apanha sua criança antes de atravessar a rua. Congela o quadro. Então a câmera corta para uma imagem fixa de uma mãe apertando uma criança contra si enquanto um soldado nazista está prestes a atirar nela. As duas mães apertando suas crianças contra seus peitos parecem quase idênticas, exceto que uma delas está prestes a ser assassinada. Um tiro é ouvido na trilha sonora. E então, em completo silêncio, imagens fixas de crianças mortas e pilhas de corpos nus aparecem na tela. É assim que o filme introduz o assunto do fascismo.¹⁹⁵

Se o efeito de choque criado pela montagem introduz a temática do fascismo

¹⁹⁴ “Romm edited the film like a silent movie—following the principles of Eisenstein’s “montage of attractions”, bringing together contrapuntal sights and sounds.” (Tradução do autor.)

¹⁹⁵ “[T]he camera shows contemporary documentary footage of young mothers with their children. One woman in a habitual gesture scoops up her toddler before crossing the street. Freeze frame. Then the camera cuts to a still image of a mother pressing a child to her as a Nazi soldier is about to shoot her. The two mothers pressing their children to their chests look almost identical, except that one of them is about to be killed. A gun shot is heard on a soundtrack. And then, in complete silence, still images of dead children and piles of naked bodies appear on screen. This is how the film introduces the subject of fascism.” (Tradução do autor.)

como uma interrupção dos gestos ordinários do cotidiano pelas evidências extraordinárias da violência, a semelhança entre as imagens das duas mães [Prancha 14 – Figura 5, 6 e 7] é ambivalente: por um lado, destaca a distância entre ordinário e extraordinário; por outro, sugere que há uma proximidade entre ambos e que o extraordinário permanece escondido no ordinário, isto é, o fascismo se instala no cotidiano. Esse segundo sentido está relacionado a um dos argumentos centrais do filme-ensaio de Romm (que seu título antecipa e condensa): a persistência do fascismo em outros contextos, aparentemente banais, cotidianos, ordinários, como os Estados Unidos da América e seu modo de vida dominante ou a União Soviética e seus rituais e formas coletivas de organização da vida social. Essa abertura de um espaço de reflexão crítica sobre a experiência soviética dá ao filme parte de sua contundência, como escreve Gershenson (2013, p. 63-64):

O efeito geral do filme é impressionante mesmo hoje. Mas nos anos 1960 soviéticos, o filme não foi nada menos que uma explosão – a primeira exploração do fascismo em telas soviéticas. [...] *Fascismo Ordinário* se tornou um sucesso de bilheteria na União Soviética e recebeu aclamação crítica nacional e internacional. Sem dúvida, esse foi o primeiro filme que realmente conduziu o povo soviético a, como aponta sua roteirista, Maya Turovskaya, “refletir criticamente sobre seu passado recente em níveis coletivos e individuais”.¹⁹⁶

Os argumentos de Gershenson exploram os sentidos do filme de Romm no contexto do cinema soviético e de suas formas de representação do Holocausto. Para a autora, é no contexto mais amplo do trabalho de memória em relação à Segunda Guerra Mundial, denominada com frequência no contexto soviético “Grande Guerra Patriótica”, que se deve situar a problemática das formas de representação do Holocausto no cinema da URSS. Nesse sentido, Gershenson (2013, p. 2) escreve:

¹⁹⁶ The overall effect of the film is stunning even today. But in the Soviet 1960s, the film was nothing short of an explosion—the first exploration of fascism on Soviet screens. [...] *Ordinary Fascism* became a box-office hit in the Soviet Union, and received national and international critical acclaim. Arguably, this was the first film that truly made Soviet people, as its screenwriter, Maya Turovskaya, points out, ‘reflect critically about their recent past on collective and individual levels.’ (Tradução do autor.)

As práticas comemorativas soviéticas eram altamente seletivas: muitas categorias de pessoas eram excluídas da chamada “Grande Guerra Patriótica”. Em primeiro lugar entre os esquecidos estavam os judeus. Não havia nenhuma instituição da memória do Holocausto dentro das fronteiras soviéticas. A palavra “Holocausto” em si não foi usada – a perda particular dos judeus não tinha nome. Não havia nenhuma política claramente formulada, consistente, em relação ao Holocausto; ao contrário, começando em 1943, a tendência era de silenciar qualquer discussão do assunto. Embora essa política vaga e sua imposição tenha flutuado no decorrer do tempo [...], durante a maior parte da era soviética o mecanismo de silenciamento permaneceu o mesmo: o Holocausto não era negado, apenas não era tratado como um fenômeno separado único. O Holocausto era, ao contrário, geralmente universalizado por meio de sua subordinação como parte da tragédia soviética ampla, com judeus eufemisticamente rotulados como “pacíficos cidadãos soviéticos”. Em adição à universalização, havia outro mecanismo, bem menos explorado, que chamo *externalização*; quando crimes contra judeus eram discutidos como tais, o Holocausto era provavelmente situado fora das fronteiras da União Soviética. Universalização e externalização eram usadas em conjunção. Como resultado, os judeus soviéticos eram judeus sem o Holocausto.¹⁹⁷

Efetivamente, *Obyknovennyy fashizm* recorre à universalização para abordar o Holocausto, além de ressaltar o povo russo como principal vítima do projeto nazista, conforme a retórica soviética da guerra (GERSHENSON, 2013, p. 64). Um dos modos da universalização do Holocausto no filme de Romm está relacionado ao enquadramento do rosto humano. Numa sequência em que o filme se volta para Auschwitz, Romm monta uma série de fotografias de identificação dos prisioneiros do campo, feitas pelos nazistas [Prancha 14 – Figuras 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39 e 40]. São retratos frontais, que o filme enquadra por meio de um movimento de câmera em direção aos olhos dos prisioneiros, que olham de volta. O filme não oferece qualquer

¹⁹⁷ “Soviet commemorative practices were highly selective: many categories of people were excluded from the memory of the so-called “Great Fatherland War”. Foremost among the forgotten were Jews. There was no institution of Holocaust memory within Soviet borders. The word “Holocaust” itself was not used—the particular Jewish loss had no name. There was no clearly formulated, consistent policy regarding the Holocaust; instead, beginning in 1943, the tendency was to silence any discussion of the matter. Although this vague policy and its enforcement fluctuated over time [...], throughout most of the Soviet era the silencing mechanism remained the same: the Holocaust was not denied, it just was not treated as a unique separate phenomenon. The Holocaust was, instead, generally universalized by subsuming it as a part of overall Soviet tragedy, with Jews euphemistically labeled “peaceful Soviet citizens”. In addition to universalization, there was another, much less explored mechanism, which I call *externalization*; when crimes against Jews were discussed as such, the Holocaust was likely to be set outside the borders of the Soviet Union. Universalization and externalization were used in conjunction. As a result, Soviet Jews were Jews without the Holocaust.” (Tradução do autor. Grifo no original.)

informação sobre as pessoas retratadas nas imagens, concentrando o efeito de sua exposição na dimensão emocional e afetiva da aproximação em direção ao olhar. Sem a apresentação de informações sobre as identidades dos prisioneiros, eles aparecem como “vítimas universais” (GERSHENSON, 2013, p. 64).

A leitura que Gershenson oferece da apropriação de fotografias de identificação feitas pelos nazistas no filme de Romm enfatiza o procedimento de universalização, que, efetivamente, caracteriza o modo de relação que *Obyknovennyy fashizm* estabelece com o arquivo visual do horror nazista. Se, por um lado, a universalização rarefaz a importância da Solução Final e a singularidade da experiência judaica, ela é, por outro lado, a caução de uma abertura anarquívica que é fundamental para o horizonte de questionamento a que o filme de Romm aspira. A tensão entre a universalização do Holocausto e o reconhecimento da singularidade da Shoah em *Obyknovennyy fashizm* decorre de uma ambivalência mais ampla entre o processo de construção da memória, cujo fundamento é sempre a singularidade de cada experiência histórica, e o processo de reivindicação de direitos, que depende de alguma generalização ou universalização da experiência, da exploração de sua comparabilidade. Nesse sentido, as diversas estratégias discursivas por meio das quais a montagem do filme enfatiza a singularidade da experiência judaica do Holocausto – isto é, a Shoah – sem precisar mencioná-la explicitamente têm um efeito duplo: por um lado, permitem que o filme escape da censura e promova, de modo sutil, mas contundente, uma interrogação do antissemitismo; por outro lado, o modo indireto de singularização da Shoah sustenta a abertura anarquívica que afirma um horizonte de comparabilidade e de universalização.

Segundo Gershenson (2013, p. 65), além de universalizar o Holocausto, *Obyknovennyy fashizm* o externaliza, quando aborda a violência contra os judeus de modo mais direto. Assim como ocorre com a universalização, a externalização é também o objeto de um jogo duplo no filme de Romm, permitindo a interrogação do presente:

A tendência a externalizar o Holocausto pode ser vista já nos primeiros documentários soviéticos [...], nos quais os eventos do Holocausto são localizados em guetos e campos na Polônia e na Alemanha. Nos anos 1960, o Holocausto é cada vez mais externalizado na maioria dos filmes soviéticos. Exemplos disso em *Fascismo Ordinário* são numerosos [...]. A política da externalização permitiu a Romm representar o neonazismo como uma parte da crítica obrigatória ao Ocidente. [...] Representar esse 'sintoma de capitalismo decadente' deu aos cineastas uma oportunidade de discutir o renascimento contemporâneo do antissemitismo; cabia ao público estabelecer paralelos.¹⁹⁸

Gershenson discute o processo que tornou possível o lançamento do filme, atravessando o sistema de censura da União Soviética e alcançando um grande sucesso de público. Uma das ideias de Turovskaya era incluir trechos de filmes do expressionismo alemão, mas Romm rejeita essa ideia, optando pela exploração das imagens de arquivo e de imagens registradas no presente.

É importante entender que nos anos 1960 *Fascismo Ordinário* era subversivo não apenas por causa de suas dissimuladas (ou diretas) referências aos judeus, mas principalmente porque o filme estabelecia impactantes paralelos entre a Alemanha de Hitler e a Rússia de Stálin – sua retórica coletivista, sua propaganda interminável, desfiles militares e, mais importante, sua submissão cega a um líder totalitário e uma completa desconsideração pela vida humana. [...] *Fascismo Ordinário* também discutia crimes stalinistas e o Holocausto judeu juntos. Na União Soviética, esses dois assuntos subversivos estavam ligados. (GERSHENSON, 2013, p. 66)¹⁹⁹

As imagens de arquivo são de diversos tipos: filmes de propaganda e atualidades, desenhos infantis de Theresienstadt, fotografias do Museu de Auschwitz, registros amadores realizados por tropas nazistas etc. “Simultaneamente”, escreve a

¹⁹⁸ “The tendency toward externalizing the Holocaust can already be seen in earlier Soviet documentaries [...], where the events of the Holocaust are located in ghettos and camps in Poland and Germany. In the 1960s, the Holocaust is increasingly externalized in most Soviet films. Examples of this in *Ordinary Fascism* are numerous [...]. The policy of externalization allowed Romm to represent neo-Nazism as a part of the obligatory criticism of the West. Representing this “symptom of decaying [p. 65] capitalism” gave the filmmakers an opportunity to discuss the contemporary revival of anti-Semitism; it was up to audiences to draw parallels.” (Tradução do autor.)

¹⁹⁹ “It is important to understand that in the 1960s *Ordinary Fascism* was subversive not only because of its hidden (or direct) Jewish references but mainly because the film established striking parallels between Hitler’s Germany and Stalin’s Russia—its collectivistic rhetoric, its endless propaganda, military parades, and most important, its blind submission to a totalitarian leader and a complete disregard for human life. [...] *Ordinary Fascism* also discussed Stalinist crimes and the Jewish Holocaust together. In the Soviet Union, these two subversive subjects were linked.” (Tradução do autor.)

autora (2013, p. 68), “outros membros da equipe filmaram locais de campos na Alemanha e na Polônia e usaram câmeras escondidas para capturar imagens de jovens e crianças contemporâneos”²⁰⁰. Efetivamente, tanto nas imagens de arquivo selecionadas por Romm quanto nas imagens filmadas no presente pela equipe de produção do filme, a aparição de crianças configura um motivo recorrente. Seja na justaposição disjuntiva que introduz o tema do fascismo, seja no recurso à fotografia do menino com as mãos erguidas no gueto de Varsóvia, o motivo da infância “efetivamente desloca os horrores do fascismo” (GERSHENSON, 2013, p. 68)²⁰¹.

6.3. O arquivo expandido contra a aniquilação: *Histoire(s) du cinéma, 1a. Toutes les histoires (1988)*, de Jean-Luc Godard

Um dos temas recorrentes da série de filmes que Jean-Luc Godard consagrou à história do cinema, entre 1988 e 1998 [Prancha 15], é o inimaginável. Suas figuras são múltiplas: a ameaça das trevas, a violência das guerras, o fantasma dos desaparecidos, as formas da morte – e, como um motivo recorrente, o nome que abre um vazio no cerne do século XX: Auschwitz. Com efeito, a repetição do tema do inimaginável escava, nos oito episódios das *Histoire(s) du cinéma*, um lugar comum que pode reunir a multiplicidade de suas figuras sob o signo dos filmes que nunca foram feitos, das imagens que faltam, do que resta sem testemunho e sem memória na história do século XX. O inimaginável é, ao mesmo tempo, o que permaneceu sem imagem, fora de todo registro, e o que nenhuma montagem foi capaz de pensar, com as imagens e entre as imagens – em suma, em primeiro lugar, a Shoah; mais amplamente, os campos e a experiência concentracionária, na sua interminável recorrência, na sua frequente reconfiguração; enfim, toda a série de atrocidades que atravessa a história do século XX, de que Godard oferece uma amostragem quando faz suceder, no episódio 4b, *Les signes parmi nous* (1998), uma citação de *Hiroshima mon amour* (1959), de Alain Resnais – “você não viu nada em Hiroshima” – e um encadeamento heterotópico

²⁰⁰ “Simultaneously, other crew members filmed camp sites in Germany and Poland, and used hidden cameras to capture images of contemporary young people and children.” (Tradução do autor.)

²⁰¹ “[E]ffectively offsets the horrors of fascism”. (Tradução do autor.)

de lugares: “em Leningrado, [...] em Madagascar, em Dresden, em Hanói, em Sarajevo [...]”²⁰².

Nos oito episódios da série, por meio dos recursos expressivos do vídeo, Godard se apropria de uma variedade de imagens de cinema, assim como de gravuras, de pinturas e de imagens de televisão, que a montagem encadeia em planos diferentes ou sobrepõe e enxerta nos mesmos planos, para compor um itinerário sinuoso em que se entrelaçam a história do cinema (revista, recorrentemente, à luz da história da arte) e a história do século XX (e, fundamentalmente, a história das catástrofes, atrocidades e violações da dignidade humana que o percorrem), sem conjunção, sem ajuste, em constante atrito. Associadas à montagem videográfica que reinventa as imagens de que se apropria, inscrições textuais na tela e uma polifonia disjuntiva de vozes e músicas estabelecem um jogo denso de citações, repetições e interrupções, em que, por um lado, o século e alguns de seus eventos históricos e, por outro, o cinema e algumas de suas formas de representar e imaginar o mundo se alternam e se interrogam reciprocamente.

Efetivamente, *Histoire(s) du cinéma* constitui uma coleção de algumas das faíscas que emanam do atrito, do desajuste e do “encontro falho” (RANCIÈRE, 2013, p. 171) entre a história do cinema e a história de seu século. Se, como escreve Celine Scemama (2006, p. 14), “[t]udo no filme de Godard é tratado a título de arquivos, de provas e de testemunhos históricos”²⁰³, a “intriga” que se elabora a partir da estética do fragmento que a série coloca em movimento é, segundo Jacques Rancière (2013, p. 178), “a intriga de um cinema que não cessou, ao mesmo tempo, de prestar testemunho do século e de desconhecer seu próprio testemunho”²⁰⁴. O intervalo entre o testemunho e o desconhecimento do próprio testemunho se abre, na consciência histórica que a montagem de Godard explora, como uma lacuna que todas as imagens de cinema se destinam a *re-vela*’ – isto é, a mostrar, a evidenciar, mas também, ao mesmo tempo, a recobrir, a ocultar.

²⁰² As inscrições textuais que aparecem na tela são: “tu n’as rien vu / à hiroshima / à lenigrad / [...] à madagascar / à dresde / à hanoi / à sarajevo [...]”. (Tradução do autor.)

²⁰³ “Tout dans le film de Godard est traité à titre d’archives, de preuves et de témoignages historiques.” (Tradução do autor.)

²⁰⁴ Tradução modificada pelo autor a partir do original francês, onde se lê: “l’intrigue d’un cinéma qui n’a cessé à la fois de porter témoignage du siècle et de méconnaître son propre témoignage.” (RANCIÈRE, 2001, p. 226).

A *re-revelação* paradoxal da história aparece, recorrentemente, como uma justaposição, um encadeamento ou uma sobreposição – em suma, como uma montagem – que associa alguma figura do inimaginável e alguma forma de imaginação que resiste a seu vazio e que sobrevive ao seu poder de aniquilação do mundo. É o que está em jogo na importante sequência que transcorre nos minutos finais do episódio 1a, *Toutes les histoires*, quando, em meio a reflexões sobre arte, memória e esquecimento, a voz *off* de Godard e a montagem videográfica que pratica afirmam o co-pertencimento do mal e do comum – da barbárie inimaginável que se adivinha numa imagem muito singular da morte e da felicidade possível que se pode imaginar a partir de uma encenação do amor – à história do cinema e ao cinema como história que se faz visível: “E se George Stevens não tivesse utilizado o primeiro, o primeiro filme colorido de 16mm em Auschwitz e Ravensbrück, nunca, certamente, a felicidade de Elizabeth Taylor teria encontrado um lugar ao sol.”

A imprecisão de Godard – que situa as imagens coloridas de Stevens em “Auschwitz e Ravensbrück”, em vez de Dachau – sugere uma indistinção generalizada da experiência concentracionária, que corresponde ao sentido de indiferenciação condensado pela ideia de inimaginável. O erro factual – afinal, cada campo tem uma história singular, que o diferencia dos demais – abre um espaço de errância, no qual os campos se equivalem, porque se convertem em símbolos do horror, e suas imagens aparecem como figuras do inimaginável, seja em *Histoire(s) du cinéma* ou na história do cinema. A menção em sequência dos nomes dos campos de Auschwitz, na Polônia, e de Ravensbrück, na Alemanha, separados por uma distância de mais de 600 quilômetros, cria uma justaposição heterotópica que descontextualiza as imagens de Dachau. Por meio de sua descontextualização, o testemunho visual registrado por Stevens [Prancha 15 – Figuras 18, 20 e 24] se torna uma metonímia da série de imagens do horror que diferentes cinegrafistas e fotógrafos registraram, nos momentos de abertura dos campos, entre o outono de 1944 e a primavera de 1945.

Se o sentido metonímico das imagens coloridas de Dachau depende da justaposição heterotópica que as articula com os nomes de Auschwitz e Ravensbrück, seu sentido simbólico decorre de uma extrapolação metafórica, por meio da montagem com os planos do filme *A place in the sun* (1951), de George Stevens [Prancha 15 – Figuras 19, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 29 e 30]. Nesse sentido, o inimaginável da

experiência concentracionária e “a fratura histórica operada pela existência dos campos” (SCEMAMA, 2006, p. 175) não correspondem ao vazio da simples ausência de imagens, mas a um vazio que se inscreve nas imagens, que se projeta sobre elas, que se instala entre elas e que ameaça capturar o que Godard denomina, mais de uma vez, sua “potência de transfiguração do mundo”²⁰⁵; um vazio que assombra, por exemplo, a felicidade de Elizabeth Taylor, seu lugar ao sol; um vazio que “se projeta sobre todas as histórias, quer dizer, também, sobre todos os tempos da História” (SCEMAMA, 2006, p. 175)²⁰⁶. Em *Histoire(s) du cinéma*, o vazio do inimaginável aparece como um vazio que convoca as imagens – sejam elas registros documentais de arquivo, pinturas e imagens da tradição artística ocidental ou planos de filmes ficcionais – como uma multiplicidade de fantasmas, como uma série de traços do mundo, como uma sucessão de fragmentos de memória.

“Esquecemos aquela pequena vila e suas paredes brancas cercadas de oliveiras, mas lembramo-nos de Picasso, ou seja, de Guernica”, diz Godard, no início da sequência anterior ao argumento sobre o olhar de Stevens diante do horror dos campos e da felicidade de Taylor. “Esquecemos Valentin Feldman”, continua ele, “o jovem filósofo fuzilado em 43, mas quem não se lembra pelo menos de um prisioneiro, ou seja, de Goya?”. Os planos que abrigam imagens de *Guernica* (1937), de Pablo Picasso [Prancha 15 – Figuras 10 e 12], de *Prisionero encadenado, sentado de perfil a la izquierda* (c. 1815), de Francisco de Goya [Prancha 15 – Figura 16], e da fotografia da execução de Masha Bruskina e de Volodia Shcherbatsevich, em 1941 [Prancha 15 – Figuras 13, 14 e 15], aparecem como fragmentos que preenchem as lacunas da memória, que suplementam o esquecimento da história – Guernica e Valentin Feldman como imagens que faltam – com o testemunho que resta – a arte, as imagens de arquivo e o cinema como imagens que sobrevivem.

O sentido metonímico das imagens dos campos como índices da experiência concentracionária depende do esquecimento da singularidade dos campos, que torna possível a justaposição heterotópica de Auschwitz, Ravensbrück e Dachau, e da sobrevivência do testemunho e de alguma memória da catástrofe. O movimento de extrapolação metafórica que suplementa o sentido metonímico confere às imagens dos

²⁰⁵ “[P]uissance de transfiguration du monde”. (Tradução do autor.)

²⁰⁶ A frase completa de Scemama (2006, p. 175) é: “La fracture historique opérée par l’existence des camps se projette sur toutes les histoires, c’est-à-dire aussi sur tous les temps de l’Histoire.” (Tradução do autor.)

campos, cuja constituição é indiciária e referencial, uma condição de equivalência simbólica, como signos do horror que, segundo Godard, caracteriza a experiência histórica do século XX. A passagem da metonímia à metáfora corresponde a um movimento de generalização que retira as imagens de sua captura indiciária e que abre um espaço de deriva simbólica no cerne do vazio do inimaginável. Nesse sentido, as imagens que sobrevivem *re-velam* o vazio do inimaginável: são índices do que representam – por exemplo, os campos e, metonimicamente, a experiência concentracionária – e do que permaneceu fora da representação – por exemplo, a morte e, metaforicamente, os desaparecidos. Sobre o vazio que revelam, as imagens que sobrevivem estendem seu véu confuso, em que se pode entrever o lugar comum da justaposição heterotópica de Auschwitz, Ravensbrück e Dachau. Nesse lugar comum, cuja natureza é essencialmente ficcional, a equivalência simbólica do horror dos campos se converte em comensurabilidade formal e estética (a iconografia da catástrofe, as formas recorrentes de representação do horror, de que Godard explora alguns aspectos, na história do cinema), assim como conceitual e jurídica (“crimes de guerra”, “crimes contra a humanidade”, “crimes contra a paz” e “genocídio”, entre outros modos de definir e de codificar o inimaginável que a história do século XX consagrou).

A enunciação da frase se inicia sobre o recorte de uma gravura de Francisco Goya, *Prisionero encadenado, sentado de perfil a la izquierda* (c. 1815) [Prancha 15 – Figura 16], que cede lugar ao recorte de outra gravura do mesmo artista, *Buen Viage*, a estampa número 64 da série de 80 gravuras intitulada *Los Caprichos* (1799) [Prancha 15 – Figura 17]. A transição escura de mais de um segundo entre as duas gravuras se repete, com duração menor, embora ainda perceptível, na passagem entre a segunda delas e a montagem que reproduz, visualmente, a associação enunciada pela voz de Godard entre o registro documental das atrocidades nazistas e a encenação ficcional do amor, entre a evidência distópica do horror dos campos da morte e a imaginação utópica da felicidade. Primeiro, vemos uma imagem de arquivo colorida, filmada por Stevens, que mostra um dos trens repletos de cadáveres que os Aliados descobriram em Dachau, no momento da abertura do campo [Prancha 15 – Figura 18]. Em seguida, surge, em sobreposição, uma sequência do filme em preto e branco *A place in the sun* (1951), dirigido por Stevens, em que vemos Elizabeth Taylor e Montgomery Cliff (interpretando, respectivamente, Angela Vickers e George Eastman) numa encenação do amor, à beira de um lago [Prancha 15 – Figura 19].

Na montagem de Godard, a imagem do trem da morte de Dachau acolhe, em sobreposição, um plano de Taylor com Cliff em seu colo, até que essa efêmera imagem da felicidade volta, enfim, a desaparecer [Prancha 15 – Figura 20]. Em seguida, outra sobreposição dá a ver, fantasmagoricamente, a felicidade de Taylor (num plano aproximado de seu rosto) sobre o horror de Dachau [Prancha 15 – Figura 21]. Finalmente, o colorido dos cadáveres cede lugar, definitivamente, ao preto e branco da felicidade, no plano mais aproximado em que se vê apenas o rosto de Taylor [Prancha 15 – Figura 22]. Em nenhum momento é possível ouvir o som do filme de Stevens: vemos que as personagens conversam, pois suas bocas se movem, mas não ouvimos suas vozes; nenhum indício permite adivinhar a trilha sonora musical que talvez os acompanhe; nenhum ruído emana de seus corpos ou da paisagem que compõem, à beira do lago. Em vez disso, Godard escolhe reproduzir a música do movimento intitulado “Fantasie”, da Sonata para Viola e Piano, op. 11, nº 4 (1919), de Paul Hindemith, cuja melodia suave preenche o plano aproximado do rosto de Taylor; depois, vemos novamente o plano inicial, mais aberto, em que Taylor acolhe o rosto de Cliff em seu colo [Prancha 15 – Figura 23]. Por meio de um corte seco, outra imagem colorida de 1945 abre um intervalo no plano do filme de 1951, mostrando, em enquadramento aproximado, o rosto de um cadáver [Prancha 15 – Figura 24] cuja posição espelha, parcialmente, aquela do rosto de Cliff no colo de Taylor, conforme a composição do plano anterior.

A voz de Godard continua sua reflexão cifrada sobre a relação entre o cinema e a história do século XX – ele diz, encadeando um marco temporal e uma interpretação do lugar do cinema, nesse marco, por meio de um vocabulário religioso: “39-44. Martírio e ressurreição do documentário.” –, enquanto a montagem conduz, por meio de outro corte seco, do plano aproximado do rosto do cadáver a um novo plano do filme de Stevens, em que a figura de Taylor, inicialmente curvada na direção de Cliff (de quem vemos apenas a mão e parte do braço esquerdo), se levanta, sobre o pano de fundo da paisagem do lago [Prancha 15 – Figuras 28, 29 e 30]. O movimento de ascensão de Taylor dentro do plano se desenrola em câmera lenta, o que constitui uma intervenção adicional de Godard sobre o filme de Stevens, enquanto aparece – inicialmente sobreposta ao plano de Taylor, depois plenamente visível e, finalmente, de novo sobreposta – a imagem de um recorte de *Noli me tangere* (c. 1305), um dos

afrescos que Giotto de Bondone dedicou à representação da paixão de Cristo, na Capella degli Scrovegni, em Pádua, na Itália [Prancha 15 – Figura 27]. Assim como, antes, a imagem da felicidade de Taylor aparecia sobreposta à imagem dos cadáveres do trem e, em seguida, desaparecia, enquanto a imagem de arquivo dos campos continuava na tela, nesse momento, o recorte do afresco de Giotto aparece sobreposto ao plano de Taylor curvada sobre Cliff, chega a preencher plenamente a tela e volta a se sobrepôr ao plano de Taylor, fantasmagoricamente, antes de desaparecer.

O recorte do afresco – em que Giotto representa, especificamente, o momento da ressurreição de Cristo, quando Maria Madalena o reconhece e estende suas mãos para tocá-lo, mas ele recusa seu toque demasiado humano – é girado em 90° por Godard, de modo que a figura de Maria Madalena se desloca para a parte superior da tela e estende suas mãos para baixo, de onde, à direita, surge a mão de Cristo. Enquanto o afresco de Giotto mostrava o gesto de recusa divina do Cristo ressurreto diante da humanidade mundana da mulher que o reconhecia e o chamava, o recorte de Godard reconfigura, com o giro de 90°, os sentidos dos gestos e o vocabulário religioso que os circunscreve, deslocando a mão de Cristo para o espaço inferior da tela e, portanto, para o mundo humano que esse espaço representa, metaforicamente, ao mesmo tempo em que Maria Madalena se afasta do mundo humano e aparece como uma emanção do céu, talvez um anjo. Durante a sobreposição entre o plano do filme e o recorte do afresco, a voz de Godard (re)cita: “Ó, que maravilha é poder olhar aquilo que não se vê. Ó, doce milagre de nossos olhos cegos.” Sucessivamente, enfim, o recorte do afresco desaparece, num corte seco da duração de sua camada no plano, pouco antes da interrupção do movimento de ascensão de Taylor, por meio de outro corte seco que incide, dessa vez, tanto sobre a imagem quanto sobre a música e, dessa forma, delimita o fim da sequência em torno de Stevens.

No lugar comum delimitado pela assinatura de George Stevens, Godard enquadra as imagens de arquivo e os planos da ficção cinematográfica – o arquivamento do mal e do horror que perturba a humanidade, tanto como condição quanto como comunidade, por um lado; a imaginação da felicidade e do comum da vida que se pode compartilhar, por outro – como traços da mesma história e como figuras da mesma consciência da história: “os cadáveres de Dachau permanecem inseparáveis do *olhar de testemunho* que Stevens lança também sobre o corpo de Elizabeth Taylor”

(DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 183; grifo no original)²⁰⁷. A montagem da sequência evidencia alguns dos procedimentos formais que Godard explora em todas as suas *Histoire(s) du cinéma*, para pensar, mais do que narrar, o cinema e seu século. Em certo sentido, o pensamento das imagens e sobre as imagens presente nas *Histoire(s) du cinéma* constitui um *cogito* videográfico, como o próprio Godard sugere no início do segundo episódio (1b), intitulado *Une histoire seule* (1989), quando faz aparecer um letreiro com a inscrição “cogito ergo video”. Se o *cogito* cartesiano encontra o fundamento último da ontologia na capacidade subjetiva do pensamento – *cogito ergo sum*, “penso, logo sou” – e inaugura, com isso, a modernidade filosófica, o *cogito* videográfico das *Histoire(s) du cinéma* reconhece, no cinema, “uma forma que pensa” e descobre o fundamento contingente da vida das imagens na montagem, que é tanto uma capacidade subjetiva – Godard como autor, que “se apresenta como o simples operador ou o humilde guardião” (SCEMAMA, 2006, p. 58)²⁰⁸ de suas possibilidades – quanto uma necessidade objetiva – os sentidos das imagens, em especial das imagens cinematográficas, decorrem, sempre, de alguma forma de montagem, que pode inventá-los e reinventá-los, incessantemente.

Quando Godard afirma o co-pertencimento do mal e do comum, por meio da montagem que inscreve o registro do horror dos campos como uma condição de possibilidade da encenação da felicidade de Elizabeth Taylor, sua “montagem histórica” descontextualiza as imagens, desloca seus sentidos (documentais, por um lado; narrativos, por outro) e reconfigura, por meio das novas relações que estabelece entre elas, a história a que pertencem, que é, ao mesmo tempo, em sua multiplicidade, a história do cinema, a história da arte e a história da humanidade no século XX. A montagem de Godard impede a separação entre o documentário (o registro pessoal de Stevens e de seus colegas, cujas imagens coloridas remontam às atualidades filmadas na guerra e na abertura dos campos, em preto e branco) e a ficção (a narrativa de *A place in the sun*, cujas imagens em preto e branco abrigam as promessas coloridas da felicidade), ao mesmo tempo em que atravessa as fronteiras entre as formas de imagens (cinema, vídeo, arte) e associa seus sentidos ao vocabulário religioso (“martírio e ressurreição”, o recorte do afresco de Giotto) e às condições políticas em que cada imagem encontra parte de seus fundamentos.

²⁰⁷ “[L]es cadavres de Dachau demeurent inséparables du *regard de témoin* que Stevens porte aussi sur le corps d’Elizabeth Taylor”. (Tradução do autor.)

²⁰⁸ “[S]e présente comme le simple opérateur ou l’humble gardien”. (Tradução do autor.)

A sequência em torno das imagens de Dachau e de Taylor demonstra um dos efeitos mais importantes da montagem de *Histoire(s) du cinéma*: por meio da retirada das imagens de seus contextos originais, sua potência é redescoberta, e seus sentidos, reinventados. O valor documental das imagens de Dachau é deslocado por sua inscrição no encadeamento reflexivo em que Godard interroga a falta incontornável que o testemunho das imagens dissimula: “a chama se apagará em Auschwitz”, dirá ele em outro momento, em referência à “incapacidade em mostrar os campos da morte’ (RANCIÈRE, 2013, p. 179) que marca a história do cinema. Essa incapacidade não equivale, contudo, à inexistência de imagens dos campos; estas percorrem as *Histoire(s) du cinéma* como uma percussão constante, embora frágil, e como uma perturbação da captura da potência cinematográfica de transfiguração do mundo pela lógica do espetáculo, em Hollywood:

As imagens dos campos, mais do que todas as outras, vêm e revêm; são as mais violentas convulsões das *Histoire(s)*, porque, com elas, é a ideia mesma da humanidade como um todo que se abala. São essas imagens que, mais do que todas, erram nas *Histoire(s)*, não porque elas sejam mais numerosas; é sobretudo porque elas impregnaram todas as histórias. Nada mais está imune, tudo carrega os traços do crime contra a humanidade. (SCEMAMA, 2006, p. 148)²⁰⁹

O valor narrativo das imagens de Taylor, por sua vez, é deslocado por sua inscrição em relação à catástrofe que o cinema terá sido culpado de permitir, segundo Godard, e que ele representa, recorrentemente, por meio de um nome próprio cuja relação com a história do cinema condensa o problema do inimaginável: Auschwitz. O marco temporal 39-44 delimita o período em que o cinema fracassou, definitivamente, diante da história do século XX, por ter sido incapaz de imaginar e de fazer imaginar a experiência dos campos, que Auschwitz simboliza de forma emblemática: eis o “martírio” do documentário (sua ressurreição virá depois do fim da guerra, mas essa já é outra história). Em suma, o cinema fracassa na medida de sua incapacidade de fazer ver e pensar Auschwitz e de criar, por meio da montagem das imagens de

²⁰⁹ “Les images des camps, plus que toutes les autres, reviennent et reviennent; ce sont les plus violentes convulsions des *Histoires(s)*, parce qu’avec elles, c’est l’idée même de l’humanité toute entière qui convulse. Ce sont ces images qui, plus que toutes, errent dans les *Histoire(s)*, non pas qu’elles soient plus nombreuses ; c’est surtout qu’elles ont imprégné toutes les histoires. Plus rien n’est indemne, tout porte les traces du crime contre l’humanité.” (Tradução do autor.)

arquivo dos campos e mesmo das imagens de todos os filmes que já foram feitos, os filmes que nunca foram feitos, isto é, os filmes que poderiam ter reconhecido e pensado a história do século e as catástrofes que a atravessam.

Parte 3 – Comum, comunidade, mundo



Figura 1



Figura 7



Figura 13



Figura 2



Figura 8



Figura 14

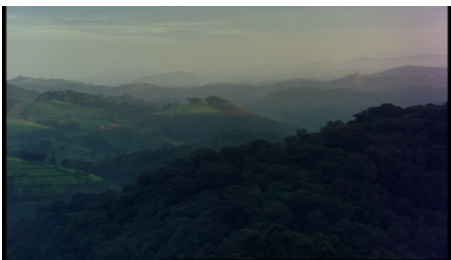


Figura 3



Figura 9



Figura 15



Figura 4



Figura 10

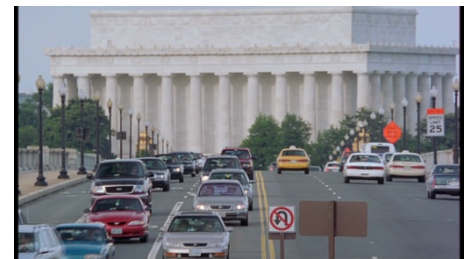


Figura 16



Figura 5



Figura 11



Figura 17



Figura 6



Figura 12



Figura 18



Figura 19



Figura 25



Figura 31



Figura 20



Figura 26



Figura 32



Figura 21



Figura 27



Figura 33



Figura 22



Figura 28



Figura 34



Figura 23



Figura 29



Figura 35



Figura 24



Figura 30



Figura 36

7. *Sometimes in April*: a inscrição sensível do genocídio como crime contra a humanidade²¹⁰

7.1. Os tempos da história

7.1.1. Da história: a memória

Os primeiros segundos de *Sometimes in April* (2005)²¹¹ mostram uma frase atribuída a Martin Luther King, Jr., cujas palavras sugerem, em forma de epígrafe, um enquadramento interpretativo para o filme de Raoul Peck sobre o genocídio de 1994 em Ruanda: “No fim, nós não nos lembraremos das palavras de nossos inimigos, mas do silêncio de nossos amigos.”²¹² Visíveis sobre um fundo preto, as palavras preenchem o silêncio da trilha sonora com uma resposta à questão da memória (afinal, de que nos lembraremos?), que atravessa o filme como uma interrogação articulada de seus temas e de suas condições de possibilidade, e que se inscreve, no letreiro final que preencherá a tela após os créditos finais, como um dever imperativo: “nunca esquecer”, *never forget*²¹³.

²¹⁰ Este capítulo foi originalmente publicado no livro *Criminologia e cinema: narrativas sobre a violência*, organizado por Bruno Amaral Machado, Cristina Zackeski e Evandro Piza Duarte (2016).

²¹¹ O título do filme no Brasil é *Abril sangrento*. Dirigido pelo cineasta haitiano Raoul Peck, o filme foi produzido pela empresa que Peck fundou em 1986, chamada Velvet Film (atualmente com sedes na França, no Haiti e nos Estados Unidos), em associação com a Yolo Films. Coproduzido pela HBO, o filme foi transmitido pela primeira vez em 2005, em um dos canais dessa conhecida rede de televisão.

²¹² “In the end, we will remember not the words of our enemies, but the silence of our friends.” (Tradução do autor.) As citações do filme *Sometimes in April* são traduções livres do inglês, idioma dos letreiros, predominante no áudio e usado nas legendas que traduzem o quiniaruanda, nos poucos momentos em que este idioma é falado no decorrer do filme.

²¹³ Outro aspecto importante da frase inicial consiste na diferenciação entre amigos e inimigos, que politiza a questão da memória, por assim dizer. O debate filosófico sobre a antinomia amigo-inimigo atravessa a filosofia ocidental e assumiu uma importância significativa, mais recentemente, com a retomada das teses de Carl Schmitt sobre o conceito de política. Se Carl Schmitt (2007) fundamenta o conceito de política na distinção entre amigo e inimigo, que aparece, para ele, como pressuposto transcendental de toda forma de comunidade política, Giorgio Agamben (2002, p. 16) procura refutar o argumento schmittiano, afirmando que “[a] dupla categorial fundamental da política ocidental não é aquela amigo-inimigo, mas vida nua-existência política, *zoé-bíos*, exclusão-inclusão”. Jacques Derrida (1994, p. 103) também procura interrogar o que denomina “axioma schmittiano”: “Que o político ele mesmo, que o ser-político do político surja, em sua possibilidade mesma, com a figura do inimigo, eis o axioma schmittiano, sob sua forma mais elementar.” [“Que le politique lui-même, que l'être-politique du politique surgisse, dans sa possibilité, avec la figure de l'ennemi, voilà l'axiome schmittien, sous sa forme la plus élémentaire.” (Tradução do autor.)] Como veremos a seguir, apesar da epígrafe do filme, a abordagem proposta por *Sometimes in April* impede a adesão completa (ou ingênua) à antinomia amigo-inimigo na interpretação da configuração política do genocídio em Ruanda. Além disso, embora isso esteja além dos objetivos desse artigo, seria possível discutir os argumentos de Agamben sobre a figura do Homo

Depois da epígrafe inicial, sobre uma fusão contínua de mapas da África, cuja sucessão se revela por meio de um movimento de aproximação da imagem, um relato histórico resumido situa as coordenadas sociais e culturais dos eventos que o filme irá, parcialmente, reconstituir, ao mesmo tempo em que os prolonga, como parte do processo coletivo de construção da memória, sob o signo do conceito de genocídio [Prancha 16 – Figuras 1 e 2]. Além de evidenciar a pesquisa histórica que fundamentou tanto a escrita do roteiro (assinado pelo próprio Peck), quanto a realização das filmagens (nos locais em que os eventos narrados ocorreram) e as escolhas de imagens de arquivo (de fontes diversas da mídia ocidental e da história do cinema), o resumo é um exemplo da busca de complexidade que caracteriza, igualmente, tanto a trama do filme quanto seu estilo:

Por séculos, os Hutus, os Tutsis e os Twas compartilharam a mesma cultura, a mesma língua e a mesma religião. Em 1916, a Bélgica tomou o controle de Ruanda da Alemanha e instalou um rígido sistema colonial de classificação racial e de exploração. Ao elevar os Tutsis sobre os Hutus, criaram profundo ressentimento na maioria Hutu. Em 1959, os belgas passaram o controle de Ruanda para a maioria Hutu. Com a independência, vieram décadas de segregação institucionalizada e de massacre contra os Tutsis. Centenas de milhares de Tutsis e Hutus moderados foram forçados ao exílio. Em 1988, alguns desses refugiados formaram um movimento rebelde chamado Frente Patriótica Ruandesa (FPR) para reivindicar sua terra pátria. Em 1990, a partir de sua base em Uganda, a FPR lançou uma ofensiva contra o regime Hutu que foi interrompida com apoio militar francês e belga. Um ciclo mortal de guerra e massacre continuou até 1993, quando as Nações Unidas negociaram um acordo de partilha de poder entre os dois lados. Para proteger seu poder, extremistas Hutu linha-dura resistiram à implementação dos acordos e planejaram um dos mais aterrorizantes genocídios da história.²¹⁴

Sacer como uma interpretação possível do genocídio em Ruanda, ao mesmo tempo em que os eventos históricos singulares que ali ocorreram não devem ser reduzidos a meros exemplos da teoria filosófica, uma vez que, sem dúvida, sua singularidade exige que os termos em que esta é formulada sejam constantemente deslocados.

²¹⁴ “For centuries, the Hutu, Tutsi, and Twa of Rwanda shared the same culture, language and religion. In 1916, Belgium took control of Rwanda from Germany and installed a rigid colonial system of racial classification and exploitation. By elevating the Tutsi over the Hutu, they created deep resentment among the Hutu majority. In 1959, the Belgians handed control of Rwanda to the Hutu majority. With independence came decades of institutionalized anti-Tutsi segregation and massacre. Hundreds of thousands of Tutsis and moderate Hutus were forced into exile. In 1988, some of these refugees formed a rebel movement called the Rwandan Patriotic Front (RPF) to reclaim their homeland. In 1990, from their base in Uganda, the RPF launched an offensive against the Hutu regime that was stopped with

Embora qualquer escrita da história implique seleção, recorte e, portanto, exclusão de aspectos da experiência histórica, as informações apresentadas pelo letrado inicial procuram não simplificar em demasia a contextualização dos eventos. A perspectiva contida no resumo de *Sometimes in April* é abrangente: remonta ao período pré-colonial, em que três etnias aparecem como uma mesma comunidade; demarca o caráter limítrofe da “classificação racial” imposta pelos belgas a partir de 1916; especifica a importância da persistência da segregação étnico-racial no período posterior à independência política em relação aos belgas; reconhece o fundamento político da disputa que, depois de décadas, culminou no genocídio²¹⁵; identifica os grupos envolvidos nos eventos, sem recurso a oposições binárias ou a outras formas de simplificação maniqueísta, nomeando Tutsis, Hutus moderados, Hutus extremistas, a Frente Patriótica Ruandesa e as Nações Unidas (responsáveis pela intermediação dos chamados Acordos de Arusha, entre o governo de Juvénal Habyarimana e a FPR, a que o resumo faz alusão)²¹⁶. Depois da epígrafe em que a questão da memória se inscrevera em relação à oposição entre “amigos” e “inimigos”, o resumo histórico complica o quadro de compreensão dos eventos, impedindo a adesão irrestrita à antinomia amigo-inimigo como fundamento da política e antecipando, com isso, a complexidade da estrutura dramática da narrativa fílmica. Finalmente, por meio do conceito de genocídio, o resumo apresentado por *Sometimes in April* explicita uma das principais formas de classificação jurídica das atrocidades perpetradas em Ruanda e estabelece um horizonte de comparação com outros fenômenos, como a

French and Belgian military support. A deadly cycle of war and massacre continued until 1993, when the United Nations negotiated a power-sharing agreement between the two sides. To protect their power, hard-line Hutu extremists resisted the implementation of the agreements and planned one of the most terrifying genocides in history.” (Tradução do autor.)

²¹⁵ Pode-se reconhecer um problema, contudo, no uso da noção de “maioria Hutu”, como argumenta Alexandre Dauge-Roth (2010, p. 214): “Nesse ponto em seu resumo, Peck deveria ter denunciado mais explicitamente o conceito de “maioria”, na medida em que ele se sustenta sobre uma visão essencialista e racista da sociedade ruandesa e não é de forma alguma o resultado de um processo democrático [...]”. [“At this point in his summary, Peck should have more explicitly denounced the concept of a “majority” to the extent that it rests on an essentialist and racist view of Rwandan society and is in no way the result of a democratic process [...]”. (Tradução do autor.)]

²¹⁶ Para uma compreensão mais detalhada do processo histórico que culminou no genocídio, do modo como este ocorreu e de como chegou a seu desfecho, ver, entre outros, os livros de Alison Des Forges (1999), de Mahmood Mamdani (2001) e de Linda Melvern (2004).

Shoah.

O uso do conceito de genocídio para descrever os eventos de 1994 em Ruanda tornou-se recorrente e adquiriu um caráter inequívoco apenas depois dos fatos, em retrospectiva. Durante os meses de abril a julho de 1994, houve uma relutância generalizada, sobretudo pelos governos ocidentais e pela mídia, quanto à aplicação do conceito, como mostra o filme de Peck, ao encenar a então subsecretária de Estado adjunta para Assuntos Africanos, Prudence Bushnell - cujos esforços no comando de um grupo de trabalho entre diferentes agências do governo estadunidense (inteligência, militares etc.) se revelaram ineficazes para desencadear qualquer tipo de intervenção - assistindo, na televisão, a uma coletiva de imprensa que teve lugar em 10 de junho de 1994. Em pronunciamento que representa a postura relutante dos EUA em relação ao uso do conceito de genocídio (que traria consequências e exigiria um posicionamento mais ativo, de acordo com a Convenção para a Prevenção e Repressão do Crime de Genocídio, de 1948), Christine Shelly, porta-voz do Departamento de Estado, fala explicitamente em “atos de genocídio”, mas não em “genocídio”. Perguntada sobre a diferença entre as duas expressões e sobre quantos atos de genocídio são necessários para que se possa falar em genocídio, Shelly hesita e tergiversa, citando a Convenção de 1948 e, ao mesmo tempo, recusando-se a aplicar o conceito jurídico de genocídio às atrocidades que ocorriam em Ruanda²¹⁷.

Ao explicitar o conceito de genocídio no resumo histórico inicial, *Sometimes in April* enquadra retrospectivamente as atrocidades e assume a posição que o Tribunal Penal Internacional para Ruanda (TPIR) e a sociedade ruandesa consagrariam, depois dos fatos, por meio do julgamento de alguns dos perpetradores e da construção da memória sobre o genocídio. A inscrição da encenação das atrocidades sob o

²¹⁷ O diálogo entre Christine Shelly e o correspondente da Reuters, Alan Elsner, tornou-se conhecido como uma das manifestações mais evidentes do cinismo ocidental em relação ao genocídio em Ruanda, já amplamente relatado e denunciado, em meados de junho de 1994, sobretudo por organizações não governamentais, mas também por serviços de inteligência, como a própria CIA. A recusa deliberada do uso do termo “genocídio” definiu a postura reproduzida por diferentes instâncias do governo de Bill Clinton, e sua evidência, na coletiva reproduzida em *Sometimes in April*, torna-se ainda mais contundente devido ao uso da expressão “atos de genocídio” como se fosse um eufemismo. A transcrição da parte dedicada a Ruanda na coletiva de imprensa em questão pode ser lida no texto de Samantha Power (2001) e mostra que o filme de Peck editou sua reprodução, selecionando trechos, como faz com outras imagens de arquivo que incorpora em sua ficção.

conceito de genocídio confere a seu conteúdo jurídico uma forma sensível e, assim, torna possível interrogar, por meio da experiência cinematográfica, o genocídio e suas formas de representação - aquelas que o antecederam, na história do colonialismo e da construção nacional de Ruanda; aquelas que o determinaram e o acompanharam, na mídia de ódio; e aquelas que o rememoram e que o (re)imaginam, depois de 1994, e ainda hoje.

7.1.2. Os tempos: da imaginação

Na análise do filme que compõe seu livro sobre as representações literárias e cinematográficas do genocídio dos Tutsis em Ruanda, Alexandre Dauge-Roth (2010, p. 213) afirma que o resumo histórico apresentado em *Sometimes in April* se destaca, no conjunto de filmes sobre o tema²¹⁸, como “inquestionavelmente o mais detalhado e bem pensado”²¹⁹. Uma das características mais significativas do modo de apresentação do resumo é seu pano de fundo: a sucessão em fusão contínua de representações cartográficas. As transformações dos mapas tornam visíveis, de saída, a temporalidade e a historicidade constitutivas das representações da África e do que Dauge-Roth (2010, p. 213) denomina sua “legibilidade”:

Em *Sometimes in April*, o resumo histórico procede de baixo para cima da tela em pequenos parágrafos, cujo pano de fundo é uma sucessão cronológica de mapas da África - o primeiro mapa datando do começo da era colonial, sutilmente substituído por mapas dos próximos séculos. A legibilidade espacial introduzida pelo uso da cartografia não está, portanto, fixa no tempo, e sublinha o fato de que a própria legibilidade da África se desenvolve durante séculos, e que as fronteiras de fato de Ruanda não foram sempre o que elas são hoje e são o resultado de uma longa história. O movimento de aproximação [*zoom-in*] que progressivamente estreita o campo de visão dos espectadores não apenas transforma o mapa do continente africano em um mapa de Ruanda de modo a situar o país; ele também indica a transformação e o recorte dos reinos pré-coloniais em países definidos por fronteiras fixadas na

²¹⁸ Os filmes analisados por Dauge-Roth (2010) são: *100 Days*, de Nick Hughes (2001), *Hotel Rwanda*, de Terry George (2004), *Sometimes in April*, de Raoul Peck (2005), *Shooting Dogs* de Michael Caton-Jones (2005), *Un Dimanche à Kigali*, de Robert Favreau (2006), *Opération Turquoise*, de Alain Tasma (2007) e *Shake Hands with the Devil*, de Roger Spottiswoode (2007).

²¹⁹ “[U]nquestionably the most detailed and thought-out”. (Tradução do autor.)

Conferência de Berlim de 1884-1885. Por meio dessa montagem que reaviva e historiciza a evolução dos reinos e fronteiras, Peck cria um quadro espacial e temporal que permite aos espectadores imaginar a gênese do genocídio dos Tutsis à luz da herança colonial da região e da evolução das relações de poder na sociedade ruandesa [...].²²⁰

Preenchendo a trilha sonora enquanto a sucessão de mapas e o resumo histórico ocupam a tela, a música original composta por Bruno Coulais ressalta, num sutil *crescendo*, a intensidade dramática que se projeta sobre o plano seguinte, em que um movimento de câmera percorre, da esquerda para a direita, em *travelling*, uma paisagem esverdeada, com colinas cobertas de árvores se prolongando em profundidade até o horizonte [Prancha 16 – Figura 3]. A voz *over* de um homem pergunta: “Quando tudo isso começou? Diz-se que, quando Imana criou essa terra, gostou tanto dela que retornava todas as noites para descansar. Quando o paraíso se transformou em inferno?”²²¹. A voz *over* inscreve as paisagens de Ruanda no tempo cosmológico da criação do mundo, ao mesmo tempo em que delimita uma ruptura, em que “o paraíso se transformou em inferno”. A sequência seguinte situa essa transformação: uma sequência de imagens coloridas de um filme representa o encontro colonial²²² [Prancha 16 – Figura 4] e confere substância sensível à afirmação da voz *over* que as acompanha: “Desde o começo, até a conquista foi um lamentável mal-entendido.”²²³

Após as imagens coloridas, imagens de arquivo em preto e branco mostram,

²²⁰ “In *Sometimes in April*, the historical summary proceeds from the bottom to the top of the screen in short paragraphs, whose background is a chronological succession of maps of Africa - the first map dating from the beginning of the colonial era, subtly replaced by maps of the next centuries. The spatial readability introduced by the use of cartography is, therefore, not fixed in time, and highlights the fact that Africa’s very readability evolves over centuries, and that Rwanda’s actual borders were not always what they are today and are the result of a long history. The zoom-in that progressively narrows viewers’ field of vision not only turns the map of the African continent into a map of Rwanda in order to situate the country; it also indicates the transformation and cutting up of pre-colonial kingdoms into countries defined by borders fixed at the 1884-1885 Berlin Conference. Through this montage that enlivens and historicizes the evolution of kingdoms and borders, Peck creates a spatial and temporal frame that allows viewers to imagine the genesis of the genocide of the Tutsis in light of the region’s colonial heritage and the evolution of power relations in Rwandan society [...].” (Tradução do autor.)

²²¹ “When did it all begin? It is said, when Imana created this land, he grew so fond of it, he returned every night to rest. When did paradise become hell?” (Tradução do autor.)

²²² Trata-se de um filme belga de 1959, intitulado *Le fils d’Imana* (*O filho de Imana*), dirigido por Eric Weymeersch, conforme os créditos de *Sometimes in April*.

²²³ “From the start, even the conquest was a regrettable misunderstanding.” (Tradução do autor.)

de modo descontínuo, a prática da antropometria e a chegada de oficiais no espaço colonial²²⁴, enquanto as reflexões da voz continuam, atribuindo à ignorância do rei a quem a terra foi concedida e à ganância, à arrogância e ao poder o horror da experiência histórica ruandesa: “E quando finalmente nos demos conta do horror, era tarde demais”²²⁵, diz o homem que ouvimos desde o início, sobre um novo plano de uma paisagem de lago, sobre a qual o título do filme aparece: *Sometimes in April*. O encaideamento descontínuo e disjuntivo das imagens (planos de paisagens e imagens de arquivo retiradas de filmes coloniais belgas) e dos sons (a música e a voz *over*) permanece no início da sequência seguinte, que evidencia a complexa tecelagem temporal da narrativa proposta pelo filme. Ainda com o acompanhamento musical, ouvimos e vemos o então presidente dos Estados Unidos, Bill Clinton, em 1998, na capital Kigali, no pronunciamento amplamente registrado e transmitido pela televisão em que pediu perdão por não ter agido contra o genocídio [Prancha 16 – Figura 5]. Há um trabalho de edição que permanece invisível na forma como a fala de Clinton é apresentada no filme, por meio da reprodução dos seguintes trechos do pronunciamento dirigido, ao mesmo tempo, aos sobreviventes e a espectadores de todo o mundo:

De Kibuye no oeste até Kibungo no leste, as pessoas se reuniram, buscando refúgio aos milhares, em igrejas, em hospitais, em escolas. E quando foram encontradas, as pessoas mais velhas e as doentes, mulheres e crianças da mesma forma, elas foram mortas - mortas porque suas carteiras de identidade diziam que eram Tutsi, ou porque tinham um pai Tutsi, ou porque alguém pensou que pareciam com um Tutsi, ou massacradas como milhares de Hutus porque protegeram Tutsis ou não aprovariam uma política que pretendia aniquilar pessoas que, bem no dia anterior, e por anos antes, tinham sido suas amigas e vizinhas. [...] É importante que o mundo saiba que esses assassinatos não foram espontâneos ou acidentais. [...] Não é um fenômeno africano e nunca deve ser visto como tal. Nós vimos isso na Europa industrializada. Nós vimos isso na Ásia. Devemos ter vigilância global. E nunca devemos ser tímidos de novo diante da evidência.²²⁶

²²⁴ Trata-se de um filme belga de 1950, intitulado *Ruanda - Urundi 1950*, dirigido por Gérard de Boe, conforme os créditos.

²²⁵ “And when we finally grasped the horror, it was too late.” (Tradução do autor.)

²²⁶ “From Kibuye in the west to Kibungo in the east, people gathered seeking refuge in churches by the thousands, in hospitals, in schools. And when they were found, the old and the sick, women and

Se a sequência de mapas sobrepostos que abriga o resumo histórico escrito codifica visualmente a temporalidade e a historicidade da representação como forma de relação com a África e com o mundo, a escolha do discurso de Clinton evidencia as complexas dimensões geopolíticas do genocídio em Ruanda e, sobretudo, do trabalho de luto e de construção da memória que o sucede, no qual o próprio filme de Peck deve ser situado. A temporalidade múltipla codificada como recurso expressivo e conceitual pelos mapas se desdobra na trama fílmica, como um de seus recursos narrativos: na primeira menção da palavra “Tutsi” no discurso de Clinton de 1998, a montagem introduz, como contracampo da imagem televisiva de Clinton, um *travelling* que mostra rostos de crianças, sentadas lado a lado em cadeiras escolares, em outro tempo [Prancha 16 – Figuras 6 e 7]. A sequência dos planos compõe o espaço de uma sala de aula, em que estudantes assistem ao pronunciamento de Clinton numa pequena televisão, junto com seu professor, que descobriremos ser Augustin Muganza, um dos protagonistas do filme (cuja voz reconheceremos ser a mesma que ouvimos nos planos iniciais). Depois dos aplausos que marcam o final do pronunciamento de 1998 (em mais uma edição não explícita da fala de Clinton), a música se silencia, e um letreiro situa o presente diegético da narrativa: “Kigali, Ruanda - Abril

children alike, they were killed - killed because their identity card said they were Tutsi, or because they had a Tutsi parent, or because someone thought they looked like a Tutsi, or slain like thousands of Hutus because they protected Tutsis or would not countenance a policy that sought to wipe out people who, just the day before, and for years before, had been their friends and neighbors. [...] It is important that the world know that these killings were not spontaneous or accidental. [...] It is not an African phenomenon and must never be viewed as such. We have seen it in industrialized Europe. We have seen it in Asia. We must have global vigilance. And never again must we be shy in the face of the evidence.” (Tradução do autor.)

A transcrição do discurso completo pode ser lida em <http://www.cbsnews.com/news/text-of-clintons-ruanda-speech/> (acesso em 12/04/2016).

Explicitando a referência à “Europa industrializada”, numa das lacunas que a edição da fala deixa de fora, encontra-se um dos tropos que discutirei mais adiante: a comparação entre o genocídio de Ruanda e a máquina genocida dos nazistas. Entre o primeiro e o segundo trechos apresentados no filme, Clinton afirma: “O esforço liderado pelo governo de exterminar os Tutsis e os Hutus moderados de Ruanda, como vocês sabem melhor do que eu, tomou pelo menos um milhão de vidas. Estudiosos desse tipo de evento dizem que os assassinos, armados principalmente com facões e paus, ainda fizeram seu trabalho cinco vezes mais rápido do que as câmaras de gás mecanizadas usadas pelos nazistas.” [“The government-led effort to exterminate Rwanda's Tutsi and moderate Hutus, as you know better than me, took at least a million lives. Scholars of these sorts of events say that the killers, armed mostly with machetes and clubs, nonetheless did their work five times as fast as the mechanized gas chambers used by the Nazis.” (Tradução do autor.)]

de 2004”.

Na sala de aula, depois da reprodução dos trechos do discurso de Clinton, os rostos se multiplicam e o silêncio se prolonga. O diálogo entre o professor e seus alunos que põe fim ao silêncio explicita uma questão fundamental para a construção da memória e, sobretudo, para a invenção de um futuro comum a partir do cotidiano. Uma das estudantes, Venancia, pergunta, como se desejasse rescrever a história: “poderia ter sido parada? Toda a matança?”²²⁷ Outra estudante responde, como se alguma escrita da história pudesse manter as assombrações do passado longe do presente e, sobretudo, alheias ao futuro: “Isso é o passado. Essas coisas ruins estão no passado.”²²⁸ Em seguida, Augustin especula, incerto: “Talvez se alguns de nós tivéssemos sido mais corajosos. Talvez se o mundo tivesse prestado mais atenção. Eu não sei.”²²⁹ A posição de Augustin é a de um sobrevivente, e sua fala aparece como o testemunho ficcional que tece a narração do filme.

Pouco depois, o professor retorna a Venancia, a quem pede desculpas: “Eu não respondi sua pergunta. Não sei o que mais poderíamos ter feito.”²³⁰ A pergunta de Venancia abre, no cerne da escrita da história (e da memória que essa escrita resguarda), o espaço imaginativo de um “se” que permanece em branco, vazio, ausente (“a matança poderia ter sido parada se...”, é a resposta esperada, mas nunca pronunciada, para sua pergunta). A resposta de Augustin é indecisa e parece ecoar o “vazio” que, segundo suas reflexões em voz *over*, a cada mês de abril, desde 1994, desce sobre os “*nossos* corações”²³¹. No “vazio” que assombra os dias de abril, abre-se, a cada vez, o espaço imaginativo do “se” que a pergunta de Venancia projeta sobre

²²⁷ “Could it have been stopped? All the dying?” (Tradução do autor.)

²²⁸ “That’s the past. Those bad things are in the past.” (Tradução do autor.)

²²⁹ “Maybe if some of us were more courageous. Maybe if the world had paid more attention. I don’t know.” (Tradução do autor.)

²³⁰ “I’m sorry, Venancia. I didn’t answer your question. I don’t know what else we could have done.” (Tradução do autor.)

²³¹ Grifo o pronome “nossos” (*our*), pois penso que seus sentidos não devem ser considerados autoevidentes, uma vez que não são facilmente identificáveis, no contexto da enunciação incerto em que se situa a voz *over* do filme. A aparente obviedade do sentido de identificação do “nós” como uma referência aos ruandeses não deve impedir o reconhecimento da abertura constitutiva do pronome, na sua indeterminação, tal como explorada pelo próprio filme. Como argumentarei mais adiante, há uma multiplicidade de coletividades e de formas do comum em jogo na narrativa de *Sometimes in April*.

o passado, como um espaçamento do presente e, talvez, uma promessa frágil de futuro.

O vazio de um desajuste essencial em relação ao passado que *nos* constitui e a incerteza do espaçamento do presente em relação a si mesmo não cessam de atravessar a relação de todo herdeiro da história, como Venancia, com aquilo que resta e com aqueles que prestam seu testemunho - mesmo que indeciso, incerto e, necessariamente, incompleto - do que ocorreu. À ausência do “se” e ao vazio de cada mês de abril não correspondem, contudo, a inevitabilidade da repetição do passado ou a incapacidade de imaginar outras possibilidades de vida em comum, mas a multiplicação de ocasiões de rememoração, de reencontro e de (re)imaginação do genocídio, por mais difíceis que sejam. Dia após dia, a multiplicação dos tempos da imaginação revela sua substância temporal, a trama de memória que lhe dá combustível e que encontra, ao mesmo tempo, na imaginação que alimenta, uma de suas condições de possibilidade.

7.1.3. Memória e imaginação

Dez anos depois dos 100 dias em que ocorreu, entre abril e julho de 1994, o genocídio de quase 1 milhão de Tutsis e o massacre de Hutus moderados, perpetrados por extremistas Hutus, *Sometimes in April* propõe uma aproximação ao mesmo tempo complexa e gradual em relação ao tema, entrelaçando um discurso historiográfico escrito, representações cartográficas encadeadas em fusão, imagens de arquivo do cinema colonial e da televisão e um discurso oral reflexivo, que se inscreve na trama da narrativa e torna possível o enquadramento dos demais recursos expressivos (cujo sentido é, eminentemente, documental) pela ficção cinematográfica. Codificada conceitualmente pelos mapas, na abertura, e explicitada como recurso narrativo pela inscrição do discurso de Clinton de 1998, na sala de aula de 2004, a temporalidade múltipla da narrativa é, fundamentalmente, dupla: 1994 e 2004 definem os marcos da trama, que vai e vem entre um momento e outro, construindo a fábula dos

irmãos Augustin Muganza e Honoré Butera²³², em torno dos quais uma série de outras personagens delimita suas trajetórias - com destaque para Jeanne, esposa de Augustin, seus filhos, Anne-Marie, Yves-André e Marcus, assim como Martine, uma professora de Anne-Marie que, depois de sobreviver ao massacre perpetrado em sua escola católica, em 1994, está vivendo com Augustin, em 2004, além de uma testemunha secreta do TPIR, Valentine.

Por meio da narração intercalada dos eventos de 1994 e de 2004, *Sometimes in April* estabelece uma perspectiva dupla na abordagem do genocídio. Por um lado, o filme cria uma reconstituição dos eventos de 1994, por meio da posição de Augustin como testemunha ficcional e, a partir de sua mediação, do relato de Honoré como testemunha diante do TPIR e diante de seu irmão. Por outro lado, o filme aborda o trabalho de memória que tomou forma, por diversos meios culturais e institucionais, nos anos posteriores ao genocídio. Efetivamente, *Sometimes in April* participa do trabalho de memória do genocídio de 1994 e, ao mesmo tempo, o interroga, por meio da dupla temporalidade narrativa, que torna possível encenar os dilemas da representação do genocídio, sob a forma de eventos nacionais (a aula de Augustin que abre a narrativa é parte do “Dia Nacional da Lembrança”, *Journée Nationale du Souvenir*

²³² Os termos “fábula” e “trama” têm sido utilizados por David Bordwell (1985) e outros autores, a partir da apropriação de conceitos consagrados pelo formalismo russo, para analisar o processo de narração fílmica. Sobre a fábula, Bordwell (1985, p. 49) escreve: “O construto imaginário que criamos, progressiva e retroativamente, foi denominado pelos formalistas a *fabula* (às vezes traduzida como “história”). Mais especificamente, a *fabula* incorpora a ação como uma cadeia de eventos cronológica, de causa-e-efeito, que ocorre dentro de uma dada duração e de um campo espacial.” [“The imaginary construct we create, progressively and retroactively, was termed by Formalists the *fabula* (sometimes translated as “story”). More specifically, the *fabula* embodies the action as a chronological, cause-and-effect chain of events occurring within a given duration and a spatial field.” (Tradução do autor.)] A noção de trama, por sua vez, está associada ao conceito de *syuzhet*: “O *syuzhet* (comumente traduzido como “trama”) é o arranjo e a apresentação efetiva da *fabula* no filme.” (BORDWELL, 1985, p. 50) [“The *syuzhet* (usually translated as “plot”) is the actual arrangement and presentation of the *fabula* in the film.” (Tradução do autor.)] Ao mesmo tempo, falar em “fábula” para descrever a narrativa de *Sometimes in April* deve permitir que se reconheça a dimensão simbólica (pretensamente universal e arquetípica) da escolha de Raoul Peck de ficcionalizar o genocídio em Ruanda por meio das figuras de dois irmãos. O próprio diretor reconhece o simbolismo: “Tomei o arco simbólico de uma história de Caim e Abel desses dois irmãos que se encontram em dois lados diferentes da tragédia.” (*apud* Dauge-Roth, 2010, p. 195, n. 9) [“I got the symbolic arc of a Cain and Abel story of these two brothers who find themselves on two different side of the tragedy.” (Tradução do autor.)]

[Prancha 16 – Figura 8]), de processos internacionais (o TPIR aparece como um espaço de fabricação e de atestação de uma narrativa mestra do genocídio, ao mesmo tempo em que seus limites são explicitamente discutidos) e locais (os tribunais *gacaca* aparecem como instâncias de inovação jurídica e de disseminação do horizonte de justiça²³³).

Ao encenar o trabalho de memória, *Sometimes in April* revela seu cerne imaginativo, que é fundamentalmente instável e aberto: toda memória é, também, imaginação. Em decorrência dos limites da representação diante do genocídio, isto é, da irreduzibilidade do genocídio à representação, qualquer tentativa de reunião de evidências, de testemunho e de memória está atravessada pelo trabalho da imaginação, que instaura, no arquivo do genocídio, um regime de multiplicação das representações, fazendo proliferar as imagens na lacuna do real. Onde falta a representação do genocídio (única, total, fechada em sua forma absoluta de passado contido e neutralizado²³⁴), onde representar o genocídio é sempre faltar em relação à sua realidade (isto é, esquecer, ignorar, não reconhecer alguns de seus aspectos), o trabalho da

²³³ Phil Clark (2010) analisa os tribunais *gacaca* como formas institucionais sócio-jurídicas de justiça de transição e os descreve como “um sistema de tribunal revolucionário”, explicando: “Derivado da palavra quiniaruanda que significa ‘o gramado’ ou ‘a grama’ - em referência à condução das audiências em espaços abertos plenamente visíveis para a comunidade - o *gacaca* é um método tradicional ruandês de resolução de conflitos que foi revigorado e transformado de forma controversa para ir ao encontro das necessidades percebidas no ambiente pós-genocídio. O *gacaca* dá a indivíduos respeitados eleitos pela população local o dever de processar casos e exclui juízes profissionais e advogados da participação com qualquer habilitação oficial. Em 2001, mais de 250.000 juízes *gacaca* foram eleitos por suas comunidades em 11.000 jurisdições. Amplamente, os objetivos duais do *gacaca* são processar suspeitos de genocídio - aproximadamente 120.000 dos quais já tinham sido detidos em prisões ao redor do país quando o *gacaca* foi inaugurado - e começar um processo de reconstrução do tecido social danificado.” (2010, p. 3) [“a revolutionary court system”; “Derived from the Kinyarwanda word meaning ‘the lawn’ or ‘the grass’ - in reference to the conducting of hearings in open spaces in full view of the community - *gacaca* is a traditional Rwandan method of conflict resolution that has been controversially revived and transformed to meet the perceived needs of the post-genocide environment. *Gacaca* gives respected individuals elected by the local population the duty of prosecuting cases and excludes professional judges and lawyers from participating in any official capacity. In 2001, more than 250,000 *gacaca* judges were elected by their communities in 11,000 jurisdictions. Broadly speaking, the dual aims of *gacaca* are to prosecute genocide suspects - approximately 120,000 of whom had already been detained in jails around the country when *gacaca* was inaugurated - and to begin a process of reconstructing the damaged social fabric.” (Tradução do autor.)]

²³⁴ A ideia de que seria possível constituir *a imagem total* do genocídio é interrogada por Georges Didi-Huberman (2003), especificamente em relação à Shoah. Seus argumentos foram cruciais para a formulação da minha leitura de *Sometimes in April*.

memória abriga o trabalho da imaginação, *alguma* representação se fabrica, sempre por meio da multiplicação das representações, e a ficção desempenha um papel suplementar em relação ao núcleo ausente do testemunho, ao seu vazio constitutivo, à sua falta inevitável. Nesse vazio, pode-se ouvir apenas, entre as palavras dos sobreviventes, o silêncio fantasmagórico dos desaparecidos, daqueles que não podem mais contar suas histórias²³⁵.

7.2. Os tropos da história

7.2.1. Da história: a consciência

Um dos tropos mais comuns nos discursos sobre as atrocidades em massa que ocorreram em Ruanda, entre abril e julho de 1994, é a comparação com a Shoah, à qual não falta fundamento jurídico. Efetivamente, se Raphael Lemkin cunhou o conceito de “genocídio” em referência às políticas de extermínio que o regime nazista instaurou na Europa²³⁶, a resolução 955 (1994) do Conselho de Segurança da Organização das Nações Unidas, que cria o Tribunal Penal Internacional para Ruanda e define seu estatuto²³⁷, identifica o genocídio como a principal das violações do direito internacional verificadas em Ruanda. Ao mesmo tempo, a Carta de Londres do Tribunal Militar Internacional de Nuremberg identificava os atos criminosos cometidos pelos

²³⁵ Esse é um dos paradoxos do testemunho, como argumenta, também em referência à Shoah, o filósofo Giorgio Agamben (2008).

²³⁶ O termo “genocídio” apareceu inicialmente no livro *Axis Rule in Occupied Europe* (2008), publicado originalmente em novembro de 1944. O autor, Raphael Lemkin, escreve: “Por ‘genocídio’, queremos dizer a destruição de uma nação ou de um grupo étnico. Essa nova palavra, cunhada pelo autor para denotar uma velha prática em seu desenvolvimento moderno, é composta pela palavra grega antiga *genos* (raça, tribo) e pelo latim *cide* (ato de matar) [...]” [“By ‘genocide’ we mean the destruction of a nation or of an ethnic group. This new word, coined by the author to denote an old practice in its modern development, is made from the ancient Greek word *genos* (race, tribe) and the Latin *cide* (killing)” (Tradução do autor.)] Em nota, Lemkin afirma a equivalência entre os termos “genocídio” e “etnocídio”, mas a Convenção para a Prevenção e Repressão do Crime de Genocídio, de 9 de dezembro de 1948 - proposta por meio da resolução 260 A (III) da Assembleia Geral das Nações Unidas e, em grande medida, baseada no trabalho de Lemkin -, não inclui qualquer menção explícita à sinonímia suposta por Lemkin, além de ter excluído a distinção, existente no rascunho inicial, entre genocídio físico, biológico e cultural. Ver também a entrada “Ethnocide” da *Encyclopedia of Genocide and Crimes Against Humanity* (2005).

²³⁷ Disponível em: http://www.unmict.org/ict-r-remembers/docs/res955-1994_en.pdf. Acesso em: 12/04/2016.

nazistas por meio do conceito de “crime contra a humanidade” (embora não mencionasse o conceito de “genocídio”, cuja formulação lhe é contemporânea), enquanto as competências do Tribunal Penal Internacional para Ruanda incluem, além do genocídio (Artigo 2º), os crimes contra a humanidade (Artigo 3º), assim como crimes de guerra (Artigo 4º).

A constelação de conceitos jurídicos que autoriza a comparação entre o genocídio em Ruanda e a Shoah, no contexto do direito internacional, responde ao que o preâmbulo da Declaração Universal dos Direitos Humanos denomina “atos bárbaros”. Tanto os “atos bárbaros” dos nazistas quanto aqueles dos perpetradores de Ruanda “ultrajaram a consciência da humanidade”, como se lê no documento de 1948. Efetivamente, a comparação entre a Shoah e o genocídio em Ruanda depende da configuração de um lugar comum, a partir do qual se torna possível declarar, reconhecer, representar e julgar os “crimes contra a humanidade”.

Enquanto, por meio da expressão “atos bárbaros”, o preâmbulo da Declaração se refere, indiretamente, aos crimes nazistas que estavam em evidência no momento em que o documento foi elaborado, entre 1947 e 1948, a noção de “consciência da humanidade” - que pode ser relacionada à cláusula Martens, introduzida no preâmbulo da Primeira Convenção de Haia de 1899, ao mencionar “as leis da humanidade” e “os requisitos da consciência pública”²³⁸ - explicita o sujeito coletivo pressuposto pelos direitos humanos e pelo conceito de “crime contra a humanidade”, isto é, o lugar de enunciação que se deve ocupar para poder reconhecê-los e para que seja possível reconhecer a si mesmo como sujeito do pronome *nós*, por exemplo, nas reflexões de Augustin: o vazio que desce sobre os “nossos corações” a cada mês de abril é, nesse sentido, tanto a memória do horror que assombra a consciência nacional ruandesa, quanto a sombra da barbárie que se projeta sobre a consciência da humanidade.

²³⁸ “Until a more complete code of the laws of war is issued, the High Contracting Parties think it right to declare that in cases not included in the Regulations adopted by them, populations and belligerents remain under the protection and empire of the principles of international law, as they result from the usages established between civilized nations, from the laws of humanity and the requirements of the public conscience.” (Tradução do autor.) Ver M. Cherif Bassiouni (2011 p. 87).

Se a comparação entre o genocídio em Ruanda e a Shoah encontra fundamento jurídico nos conceitos de genocídio, de crime contra a humanidade e de crime de guerra, seus desdobramentos ultrapassam o enquadramento do direito internacional e atravessam, igualmente, a vida das imagens. Aqui, efetivamente, a Shoah e o genocídio em Ruanda compartilham uma condição histórica ambivalente. Por um lado, embora estejam associados a diferentes momentos da história dos meios de comunicação, ambos dependeram da exploração da mídia, especificamente da imprensa e do rádio como meios de comunicação de massa, para se definirem como projetos nacionais; ao mesmo tempo, as atrocidades cometidas em ambos os contextos permaneceram, em regra, fora do domínio da representação midiática, e suas imagens dependeram de testemunhos de sobreviventes e de perpetradores, assim como de arquivos reunidos, construídos e concebidos posteriormente. Por outro lado, depois dos fatos, paradoxalmente, verifica-se, tanto no caso da Shoah, quanto no caso do genocídio em Ruanda, uma tendência à disseminação de representações e de imagens, ao mesmo tempo em que discursos mais ou menos difusos enfatizam uma suposta impossibilidade de representar e de imaginar as atrocidades.

Com efeito, a expressão “consciência da humanidade” reaparece no preâmbulo do Estatuto de Roma do Tribunal Penal Internacional (TPI), de 1998 (em vigência desde 2002), que inclui uma atualização significativa do vocabulário de 1948: em vez de “atos bárbaros”, fala-se em “atrocidades inimagináveis que chocam profundamente a consciência da humanidade”²³⁹. A escuridão do inimaginável se projeta sobre as atrocidades, como um véu que recobre, esconde e dissimula o impulso negativo que constitui, contudo, o fundamento de toda “consciência da humanidade”, isto é, de qualquer forma de constituição da humanidade como comunidade política mundial e universal. À ênfase na suposta impossibilidade de representar e de imaginar as atrocidades, que demarca uma espécie de metafísica do inimaginável, é preciso opor o reco-

²³⁹ A redação em inglês inclui outra alteração significativa, relativa ao que se traduz como “consciência da humanidade”. Em vez de “conscience of mankind”, como se escreve na Declaração de 1948, o Estatuto de Roma fala em “conscience of humanity”.

nhecimento e a reivindicação ativa da tarefa política fundamental de imaginar, de tomar parte no trabalho da imaginação, apesar de tudo (DIDI-HUBERMAN, 2003). Quando *Sometimes in April* fabrica representações dos eventos de 1994, a narrativa participa do trabalho da imaginação; quando aborda algumas das formas de representação do genocídio existentes em 2004, a narrativa interroga os limites da imaginação e da memória, com os quais qualquer “consciência da humanidade” deve se confrontar.

7.2.2. Os tropos: da comunidade

O entrelaçamento dos dois tempos - 1994 e 2004 - na narrativa de *Sometimes in April* torna possível uma interrogação da relação entre o genocídio e a vida das imagens, entendida como vida sensível (COCCIA, 2010). Estão em questão, por um lado, os usos da mídia no contexto do genocídio; por outro, as possibilidades e os limites da representação, da memória e da imaginação, no contexto dos anos posteriores. Depois da sequência na escola, com o retorno de Augustin a sua casa, inicia-se a narração da trama principal, a fábula dos dois irmãos, com a abertura e a leitura de uma carta de Honoré, que está em Arusha, na Tanzânia, onde está sendo julgado pelo TPIR, pelo crime de incitação à violência em seu programa na Radio Télévision Libre des Mille Collines (RTL). Honoré quer contar a verdade, não apenas diante da corte, mas diante de Augustin, a quem deseja revelar o que ocorreu com Jeanne e seus filhos.

Desconhecido por Augustin e pelos espectadores, o destino da esposa e dos filhos de Augustin demarca um vazio, na fábula de *Sometimes in April*, cujo preenchimento é adiado, na trama, entre os dois tempos da narrativa, embora sua forma se deixe adivinhar, desde o início: sabemos que morreram, mas não sabemos como isso ocorreu. Diante da carta e do pedido de Honoré, Augustin reluta, mas Martine, sua atual companheira, o convence a tentar enfrentar o passado e ir até Arusha [Prancha 16 – Figura 9].

Na sessão de julgamento em que Augustin vê Honoré e sua confissão de

culpa [Prancha 16 – Figura 10], a menção da RTLM oferece a ocasião para um primeiro retorno temporal na trama fílmica: a sequência seguinte mostra uma das emissões de rádio em que, em abril de 1994, Honoré participava da difusão de discursos anti-Tutsi, por meio de “revisões históricas” em que ele contribuía para a construção da ideia de que, como sugere Mahmood Mamdani, em Ruanda, os Tutsis seriam invasores, e não vizinhos [Prancha 16 – Figura 11]. Essa ideia é uma das bases da compreensão do que Mamdani (2001, p. 14) denomina “a lógica do genocídio”, na qual os Tutsis

foram construídos como uma presença de *colonos estrangeiros* privilegiados, primeiro pela grande revolução nativista de 1959, e então pela propaganda do Hutu Power depois de 1990.

Em sua motivação e em sua construção, argumento que o genocídio ruandês precisa ser entendido como um genocídio de nativos [*a natives' genocide*]. Foi um genocídio por aqueles que se viam como filhos - e filhas - do solo, e sua missão como sendo limpar o solo de uma ameaçadora presença *estrangeira*.²⁴⁰

No filme, a frase que antecede a fala de Honoré na RTLM foi, de fato, uma das mais difundidas na mídia ruandesa, sobretudo nos anos imediatamente anteriores ao genocídio: “Uma barata não pode dar à luz uma borboleta”²⁴¹. A palavra “barata” traduz o termo *inyenzi*, da língua quiniaruanda, cuja difusão na emissão de rádio deve ser contextualizada em relação a seu uso frequente na mídia ligada ao movimento ideológico Hutu Power. Além da RTLM, o jornal bimestral *Kangura* (palavra que significa “acordar os outros”) foi parte crucial desse movimento e publicou, em março de 1993, um artigo com a frase citada como título²⁴². A fala de Honoré dá continuidade

²⁴⁰ “[G]ot constructed as a privileged *alien settler* presence, first by the great nativist revolution of 1959, and then by Hutu Power propaganda after 1990. In its motivation and construction, I argue that the Rwandan genocide needs to be understood as a natives’ genocide. It was a genocide by those who saw themselves as sons—and daughters—of the soil, and their mission as one of clearing the soil of a threatening *alien* presence.” (Tradução do autor.)

²⁴¹ “A cockroach cannot give birth to a butterfly.” (Tradução do autor.)

²⁴² As informações sobre a RTLM e o jornal *Kangura* podem ser encontradas em Allan Thompson (2007). Esse livro é fundamental para a compreensão do papel da mídia antes, durante e depois do genocídio em Ruanda. Na primeira parte da obra, “Hate media in Rwanda”, o objeto dos capítulos são

ao sentido metafórico da frase, com uma interpretação nativista da história em que os Tutsis são vistos como “invasores”.

Quando o campo visual da imagem deixa o interior da RTL, a voz de Honoré passa a soar em alto-falantes sintonizados na frequência da estação, enquanto vemos o espaço de uma plantação, ônibus vazios e, finalmente, grupos de militares que distribuem armas para uma fila de civis, enquanto outros cantam, dançam ou praticam exercícios, orientados por oficiais do exército [Prancha 16 – Figura 12]. Por meio da montagem dessa sequência, que insere a emissão radiofônica diretamente no contexto de constituição das condições de possibilidade do genocídio, *Sometimes in April* estabelece uma relação entre o rádio como meio de comunicação, por um lado, e o planejamento e a execução do genocídio, por outro²⁴³. Sem interromper o fluxo narrativo, Peck propõe uma montagem em continuidade que exerce uma função dupla na narração fílmica: por um lado, constrói um sentido narrativo; por outro, apresenta um aspecto conceitual acentuado²⁴⁴, que conduz à proposição de uma interpretação da

as várias instâncias da “mídia de ódio” que participaram, de alguma forma, da configuração das condições de possibilidade do genocídio. A segunda parte, “International media coverage of the genocide”, discute as formas de representação midiática do genocídio fora de Ruanda, evidenciando e interrogando o que pode ser visto como um verdadeiro fracasso na compreensão dos eventos, um fracasso que contribuiu, por sua vez, para a duração prolongada do genocídio. Finalmente, a terceira parte, “Journalism as genocide - The media trial”, contém transcrições de veredictos do TPIR e discussões sobre seus efeitos e seus limites, enquanto a quarta parte, “After the genocide and the way forward”, considera as práticas midiáticas posteriores ao genocídio e a necessidade de se construir novas formas de jornalismo, a partir da experiência do que ocorreu em Ruanda.

Uma fonte importante de documentos sobre o papel da mídia no genocídio está disponível em <http://www.rwandafile.com/> (acesso em 12/04/2016).

²⁴³ Essa relação é discutida por Scott Straus (2007), que argumenta que a mídia radiofônica deve ser entendida como parte de um contexto mais amplo de violência e de circulação de discursos. Nesse sentido, Straus atenua (mas não nega) a relação estabelecida de modo contundente pela montagem do filme de Peck. Por outro lado, o filme de Peck evidencia o contexto mais amplo em que as emissões radiofônicas se encadeiam e adquirem eficácia, pois mostra a difusão de discursos anti-Tutsi no cotidiano.

²⁴⁴ A “montagem conceitual” é um dos conceitos e uma das práticas de montagem que Sergei Eisenstein procurou desenvolver em sua obra, tanto em seus escritos quanto em seus filmes. Um dos aspectos que se destaca na proposta eisensteiniana, contudo, é a descontinuidade característica do choque que permite, entre as imagens de planos distintos, produzir conceitos. Ver, por exemplo, seu texto “Montagem de atrações” (1983). No caso de *Sometimes in April*, argumento que há um sentido conceitual na montagem em continuidade. É possível dizer, contudo, que, mesmo na montagem narrativa de modelo clássico, podem ser encontrados exemplos de sentidos conceituais em diversas formas de montagem. Nesses exemplos hipotéticos, assim como no trecho a que me refiro de *Sometimes in April*, a dimensão conceitual está subordinada ao estilo da continuidade.

história e de uma explicação das ações que culminaram no genocídio em Ruanda²⁴⁵.

A relação entre o rádio e o genocídio é discutida, explicitamente, em outro momento do filme, quando uma reunião no Departamento de Estado dos EUA debate a situação em Ruanda. Já existem amplas evidências de atrocidades em massa, por meio de imagens de satélite, mas a inação permanecerá definindo a postura do governo estadunidense. Uma das possibilidades de intervenção discutidas na reunião é a de interferir nas emissões da RTLM, mas a ideia é abandonada devido à existência de obstáculos financeiros (trata-se de uma operação muito cara) e jurídicos (uma interferência dessa ordem é contrária ao direito internacional, alega um dos presentes, em referência ao princípio da liberdade de expressão). Nesse momento, por meio da montagem, Peck reitera a tese da relação entre o rádio e o genocídio: a proposta de interferência nas emissões da RTLM é recusada, por um dos interlocutores, como um erro - “Rádios não matam pessoas. Pessoas matam pessoas.”²⁴⁶ O plano seguinte retorna ao espaço de Ruanda: numa pequena casa de campo, cercada por plantações, por descampados e por matas, soam as palavras de uma das emissões radiofônicas que convocavam a população a ir a Kigali, onde as “baratas” ainda se escondem, para dar continuidade ao trabalho. Logo em seguida, depois de um chamado à distância, por meio de um apito, um camponês se despede de sua esposa, pega uma arma e avisa: “Vou trabalhar”.

Se o rádio converteu-se numa das principais tecnologias de imaginação da comunidade nacional, no decorrer do século XX, dando continuidade, desdobrando e aprofundando as funções desempenhadas pelo que Benedict Anderson (2006) denomina capitalismo de imprensa, o trabalho revelou-se - sobretudo depois da emergên-

²⁴⁵ A “montagem de evidências”, que, segundo Bill Nichols (2005), caracteriza o documentário, em oposição à montagem em continuidade da ficção, não corresponde ao modo disjuntivo e descontínuo de montagem que, segundo estou argumentando, entrelaça-se ao estilo da continuidade, em *Sometimes in April*, uma vez que a apropriação ficcional da descontinuidade, operada pela montagem do filme de Peck, não dá “a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica” (NICHOLS, 2005, p. 58).

²⁴⁶ “Radios don’t kill people. People kill people.” (Tradução do autor.)

cia dos movimentos operários no século XIX e da organização de movimentos de trabalhadores do campo, principalmente no século XX - uma das categorias de mobilização popular mais poderosas para a fabricação do comum. Numa articulação da forma tecnológica do rádio com o tema ideológico do trabalho, o uso da ideia de “trabalho” para designar o genocídio tornou-se recorrente na mídia de ódio, que convertia os Tutsis em *inyenzi*, como um eufemismo para a produção da morte: “ir ao trabalho” era, simplesmente, realizar a purificação da terra pátria contra os invasores e, assim, perpetrar o genocídio. A união nacional do movimento ideológico Hutu Power se baseava, em grande medida, no trabalho purificador que os Hutus eram convocados, por meio do rádio, por exemplo, a realizar, com facões supridos pelo exército ou quaisquer outras armas (bastões, pedaços de pau etc.).

Efetivamente, o trabalho do genocídio em Ruanda ecoa a ideia de trabalho libertador que se podia ler, como uma promessa monstruosa, sobre o portão de entrada de Auschwitz e de outros campos de concentração: “O trabalho liberta”, *Arbeit macht frei*. Em Ruanda, a execução do trabalho do genocídio assumiu a forma de uma convocação nacionalista contra o invasor interno e os traidores, isto é, contra os Tutsis e os Hutus moderados, conferindo às atrocidades o sentido teleológico da libertação da terra pátria. Ao mesmo tempo, contudo, *Sometimes in April* ressalta a globalização e o comércio internacional e transnacional de armas como condições de possibilidade do genocídio, extrapolando a moldura nacionalista que enquadra os discursos sobre o “trabalho” na mídia de ódio. No início da narrativa, quando acompanhamos Augustin ainda realizando seus deveres como capitão do Exército, um de seus superiores apresenta as armas que o Exército de Ruanda recebeu de diversos países, por intermédio dos franceses: “Graças ao apoio dos nossos amigos franceses, temos Kalashnikovs da Albânia, Uzis de Israel, granadas checas, rifles M-16 dos EUA, revólveres e munição do Egito.”²⁴⁷ Como Augustin havia questionado o uso de facões no treinamento dos civis, o Coronel ordena-lhe que abra uma caixa que está cheia deles [Prancha 16

²⁴⁷ “Thanks to the support of our French friends, we have Kalashnikov from Albania, Israel Uzis, Czech grenades, M-16 rifles from the USA, guns and ammo from Egypt.” (Tradução do autor.)

– Figura 14]: “Facções, capitão. Da China. [...] Eles estão aqui, e temos um bocado de fazendeiros por aí que precisam ir ao trabalho. Nosso povo precisa ir ao trabalho.”²⁴⁸

A política internacional do genocídio, que se insinua como um dos temas da sequência descrita acima, é também explicitamente comentada, em *Sometimes in April*. Se o pronunciamento de Bill Clinton citado no início servira para introduzir a temática da responsabilidade ocidental e mundial pelo fato de não ter ocorrido qualquer tipo de intervenção, em diversos momentos do filme encena-se o envolvimento direto de oficiais militares franceses e do governo francês com os perpetradores. Numa dessas sequências, situada em julho de 1994 por um letreiro na tela, vemos a fuga do Coronel Bagosora²⁴⁹, escoltado por militares franceses, enquanto a trilha sonora encadeia notícias sobre o cerco da FPR e seu papel em pôr fim ao genocídio. A frase final é duplamente emblemática: “Não importa o que a história irá dizer sobre esses eventos sem precedentes, é preciso reconhecer que foram as tropas da FPR que, em última instância, interromperam o genocídio. O apoio ocidental foi de lento a inexistente.”²⁵⁰ Por um lado, em si, a citação do áudio desse trecho de reportagem aponta para a importância da FPR para o fim do genocídio. Por outro lado, em sua relação com as imagens em que se encena a fuga de Bagosora com apoio francês, a citação evidencia a insuficiência da cobertura midiática ocidental diante do genocídio e de sua geopolítica, uma vez que o “apoio ocidental” não apenas se revelou “de lento a inexistente”, mas situou-se, sobretudo no caso francês, ao lado dos perpetradores, dado o apoio continuado da França ao governo de Juvénal Habyarimana e ao treinamento das milícias Interahamwe e Impuzamugambi, que, depois do assassinato de

²⁴⁸ “Machetes, captain. From China. [...] They’re here, and we have plenty of farmers out there who need to go to work. Our people need to go to work.” (Tradução do autor.)

²⁴⁹ Trata-se de Théoneste Bagosora, o Ministro da Defesa de Ruanda que, depois do assassinato do presidente Juvénal Habyarimana que antecede o início do genocídio, chega a assumir temporariamente o controle do instável aparato estatal ruandês. Ver a entrada sobre ele na *Encyclopedia of Genocide and Crimes Against Humanity* (Volume 1, 2005).

²⁵⁰ “No matter what history will say of these unprecedented events, one must acknowledge that it is the RPF troops that ultimately stopped the genocide. Western support has been slow to non-existent.” (Tradução do autor.)

Habyarimana, em 6 de abril de 1994, realizaram grande parte do trabalho do genocídio²⁵¹, além da intervenção tardia e, no mínimo, ambivalente que tomou forma com a chamada Opération Turquoise, que, no final de junho de 1994, criou uma “zona de segurança” no sudoeste de Ruanda²⁵².

Dessa forma, *Sometimes in April* recusa a explicação do genocídio como um conflito étnico ou tribal, tanto por meio do discurso contido no resumo histórico inicial apresentado ou nos diálogos entre personagens, quanto por meio da montagem em que a citação de imagens de arquivo e a encenação fílmica operam em um complexo jogo de ponto e contraponto. Nesse sentido, enquanto o uso dos facões nas atrocidades é, frequentemente, interpretado como um elemento arcaico que evidenciaria o suposto tribalismo do genocídio em Ruanda, em contraposição à industrialização da produção de cadáveres operada pelos nazistas, a associação explícita dos facões à ideia de “ir ao trabalho” e aos fluxos do comércio global de armas e a explicitação da política internacional em jogo nas atrocidades permitem a *Sometimes in April* evidenciar as relações entre o genocídio e a globalização (e não simplesmente qualquer elemento arcaico ou tribal das políticas da identidade étnica em Ruanda).

O genocídio se revela, assim, como um evento duplamente articulado, em sua história e em sua geopolítica: seu vocabulário articula a herança do colonialismo belga e de sua classificação racial à história pós-colonial de conflitos pelo poder de Estado; suas condições de possibilidade pertencem às configurações específicas da política

²⁵¹ Ligada ao Mouvement Révolutionnaire National pour le Développement (MRND), partido do presidente Juvénal Habyarimana, que governou Ruanda de 1973 a 1994, a milícia Interahamwe foi uma das mais importantes organizações paramilitares que, com o apoio das tropas do exército e de setores do governo, perpetrou o genocídio. A Impuzamugambi, por sua vez, estava ligada à Coalition pour la Défense de la République, um partido aliado ao MRND que advogava a agenda anti-Tutsi de forma ainda mais radical.

²⁵² Parte da ambivalência da Opération Turquoise decorre da função dupla que a “zona de segurança” desempenhou: ao mesmo tempo em que se justificava por razões humanitárias e como uma forma de antecipar a retomada da atuação da Missão de Assistência das Nações Unidas para Ruanda (iniciada em 1993), a Opération comandada e majoritariamente composta pelos franceses, sob mandato do Conselho de Segurança da ONU, serviu para abrigar criminosos de guerra, além de sustentar por mais tempo as emissões da RTL, cujo transmissor passou a operar dentro da zona controlada pelos franceses, sem que estes intervissem. Sobre o assunto, ver os livros de Roméo Dallaire (2004) e de Linda Melvern (2000), assim como o artigo de Linda Melvern publicado no jornal *The Times*, em 8 de agosto de 2008, “France and Genocide: The Murky Truth” (disponível em <http://www.lindamelvern.com/index.php/news/18-news/120-france-and-genocide-the-murky-truth>; acesso em 12/04/2016).

das identidades étnicas em Ruanda e aos fluxos que a atravessam e a conectam com outros contextos nacionais e com o comércio internacional e transnacional, característico da globalização. Não há, portanto, uma única comunidade em questão no trabalho de memória e de imaginação do genocídio em Ruanda que está em jogo *Sometimes in April*, mas uma multiplicidade de formas e de horizontes de pertencimento. Se a consciência nacional ruandesa é interrogada, explicitamente, por meio da voz *over* de Augustin e de sua mediação narrativa, *Sometimes in April* é indissociável de uma interrogação da “consciência da humanidade” e da comunidade política mundial e universal que se insinua como seu horizonte de pertencimento, mesmo que incerto.

Às formas de representação do genocídio que estão em jogo no que o filme encena, inscritas sob o signo da comunidade nacional (o Dia Nacional da Lembrança, a instituição escolar como instância convencional de produção da identidade nacional), da comunidade internacional de Estados (o TPIR) e das comunidades locais em que viviam e continuam a viver algumas das vítimas e perpetradores (os tribunais *gacaca*), *Sometimes in April* acrescenta uma forma de representação que se inscreve sob o signo da comunidade mundial da humanidade. De fato, suas condições de possibilidade, sua posição no mercado cinematográfico e sua narrativa são, fundamentalmente, transnacionais. Trata-se, em primeiro lugar, de uma coprodução entre companhias de diferentes países, dirigida por um cineasta haitiano cuja trajetória pessoal e profissional atravessa fronteiras. No mercado cinematográfico, o filme se destina à televisão (canal HBO) e, nesse sentido, transita em circuitos midiáticos que dependem da travessia das fronteiras nacionais. Finalmente, a narrativa do genocídio e do trabalho de memória e de imaginação que o sucede entrelaça diferentes locais e paisagens culturais, estabelecendo um horizonte de abertura que transborda o enquadramento da comunidade nacional. Nesse transbordamento, como estou argumentando, o que se insinua é a comunidade da humanidade.

7.2.3. Consciência e comunidade

A personagem de Augustin desempenha, em *Sometimes in April*, uma função

de mediação, permitindo a revelação gradual de aspectos do genocídio, cuja representação fílmica se torna, assim, eficiente em termos dramáticos e complexa em termos conceituais. Ao mesmo tempo, a representação dos eventos ultrapassa a mediação de Augustin (como mostram inúmeros trechos do filme já comentados nesse texto): imagens de arquivo suplementam sua voz *over*, deslocam a narrativa à qual pertence, renovam a perspectiva conceitual articulada junto com a narração; a montagem introduz acontecimentos de outros tempos e espaços, aos quais Augustin não pôde testemunhar e dos quais sua consciência permanece dissociada. Especificamente, outros focos narrativos se desdobram em torno da personagem de Prudence Bushnell, no Departamento de Estado dos EUA, e dos discursos midiáticos citados pelo filme²⁵³ [Prancha 16 – Figuras 16, 19, 22, 23 e 28].

Por meio da articulação da mediação central de Augustin com as mediações secundárias de Bushnell e dos discursos midiáticos, a narrativa de *Sometimes in April* se endereça a uma multiplicidade de posições espectatoriais e de consciências coletivas. A consciência nacional ruandesa é representada, de modo privilegiado, por Augustin. A consciência planetária ocidental é representada pelos discursos midiáticos. A consciência imperial dos EUA, no contexto dos anos imediatamente posteriores ao fim da Guerra Fria, é representada por Prudence Bushnell e por sua declaração explícita de culpa moral. Finalmente, a consciência mundial é representada pelas Nações Unidas, depositárias do projeto cosmopolítico dos direitos humanos como direitos universais, e pelo TPIR, mas o filme ultrapassa amplamente seus enquadramentos institucionais.

Os limites das formas de consciência articuladas pelo filme são explicitamente questionados, por exemplo, quando, no quarto de hotel em Arusha, antes de encontrar Honoré, Augustin fala ao telefone com Martine: “Isso não faz sentido”, diz ele, “Estão todos aqui. Todos os que planejaram o genocídio estão aqui. Eu vi Bagosora aqui. Eles recebem refeições completas. Eles recebem AZT, remédios, enquanto vítimas

²⁵³ É importante esclarecer que, do ponto de vista da análise da narrativa, Honoré Butera e Jeanne são focalizados, no filme, dentro de um encadeamento que continua culminando na mediação de Augustin diante do espectador.

de estupro morrem de AIDS? É como uma merda de um clube de saúde.” Martine responde “Bem, acho que os assassinos são as estrelas do espetáculo.” Ao que Augustin retruca: “Então é isso? Isso tudo é um espetáculo, um grande espetáculo?”. Martine responde: “Precisamos dos tribunais. Eu sei que eles têm seus limites, mas é um modo de superar, um modo de ir adiante.” Mas Augustin insiste: “É um modo de todos lavarem as mãos, para que ninguém tenha que se sentir mal, para que nós possamos fingir que houve justiça. Onde está nossa dignidade?”²⁵⁴

A indignação de Augustin carrega um forte sentido pessoal, que se reitera na sequência do diálogo ao telefone, em que Martine revela que está grávida de um menino. Dessa forma, ao mesmo tempo em que o filme evidencia os dilemas da representação do genocídio e da construção da memória, por meio da narração do que se passa em 2004 entre Augustin e Honoré, o horizonte institucional dos dispositivos de memória e de imaginação do genocídio já existentes, sejam eles nacionais ou internacionais, é transbordado pela inscrição dos dilemas na esfera pessoal da vida em comum que Augustin e Martine procuram construir, como sobreviventes. A vida em comum no microcosmo familiar se torna, assim, tanto em 1994 quanto em 2004, o tema que a narrativa fílmica explora, sem reduzi-lo, contudo, a seus sentidos privados. Ao contrário, há um profundo sentido público e político na encenação da vida em comum, em família, em *Sometimes in April*.

De fato, a tentativa de politizar a interpretação do genocídio, contra a tendência de compreendê-lo como um fenômeno tribal ou um conflito étnico e contra a redução dos sentidos da memória à esfera privada da vida familiar, acarreta a atenção ao contexto global e, ao mesmo tempo, à necessidade de desenvolvimento de um projeto nacional dissociado da classificação étnico-racial herdada do colonialismo. Quando, no início do filme, Augustin conversa com seus filhos sobre suas identidades étnicas,

²⁵⁴ “This thing doesn’t make sense. They’re all here. Everybody that planned genocide is here. I saw Bagosora here. They get full meals. They get AZT, medicine, while rape victims are dying of AIDS? It’s like a fucking health club.” Martine - “Well, I guess the killers are the stars of the show.” Augustin - “Is this what this is, huh? A show, a big show?” Martine - “We need the tribunals. I know they have their shortcomings, but it’s a way to get through it, a way to move on.” Augustin - “It’s a way for everybody to wash their hands, so nobody has to feel bad, so we can pretend there was justice. Where is our dignity?” (Tradução do autor.)

seu discurso assume uma função pedagógica: depois de dizer a Marcus e a Yves-André que ambos são Hutus, pois são seus filhos, o protagonista diz que espera que, em algum momento do futuro, as carteiras de identidade os identifiquem apenas como ruandeses. Assim, enquanto a atenção à globalização como uma das condições de possibilidade do genocídio reitera o horizonte transnacional de interpretação do fenômeno que delimita a narrativa, a introdução do horizonte nacional de identificação como um projeto desejado para o futuro evidencia a cidadania como condição para a consolidação de direitos fundamentais.

Por meio do diálogo de Augustin com seus filhos, a chave conceitual da narrativa de *Sometimes in April* sugere que um dos problemas que tornaram possível o genocídio foi a exclusão de parte da população ruandesa da condição de cidadania, entendida, conforme Hannah Arendt (1989), como “direito a ter direitos”. Assim como ocorrera com judeus, por exemplo, no período do entre-guerras e durante a Segunda Guerra Mundial, a condição de apátridas a que se viram relegados os Tutsis conduziu à sua exclusão de toda forma de cidadania. Se os apátridas eram excluídos, antes de 1948, de qualquer forma de cidadania nacional, constituindo uma exceção política, os Tutsis de Ruanda, em 1994, se converteram em apátridas e foram excluídos até mesmo da condição de cidadania universal a que o projeto dos direitos humanos está associado.

Ao reconstituir o genocídio em 1994, *Sometimes in April* (re)imagina as condições de possibilidade da exclusão dos Tutsis da comunidade nacional ruandesa e, ao mesmo tempo, ressalta os mecanismos que desdobram essa exclusão, igualmente, em relação à cidadania universal dos direitos humanos. Essa dupla exclusão, que o filme torna evidente, corresponde, em seu estilo, a duas formas básicas de representação das atrocidades: a encenação, dentro ou fora do campo visual das imagens [Prancha 16 – Figuras 17, 24, 25, 27 e 30]; e a exibição de letreiros informativos, que informam a contagem dos dias e dos mortos [Prancha 16 – Figura 31]. A velocidade e a magnitude das atrocidades se manifesta, na narração fílmica, como uma

suspensão do fluxo narrativo, como uma interrupção do dispositivo do suspense (conforme o gênero do *thriller*, cujas convenções são parcialmente adotadas na construção da trama em torno do destino de Jeanne e dos filhos de Augustin) e como uma perturbação da transparência realista. A suspensão do fluxo narrativo se revela sempre que o trabalho do genocídio se torna incontornável, e a narração apresenta atrocidades aos espectadores sem elipses temporais. A interrupção do dispositivo do suspense é evidente no entrelaçamento dos dois tempos da narrativa e na anulação, que dele decorre, do desconhecimento que sustenta o suspense; ao mesmo tempo, a representação das atrocidades não permite que o espectador perca de vista o quadro geral em que a história de Augustin e das demais personagens não passa de um caso possível. Finalmente, a perturbação da transparência realista é sutil, mas insistente, sempre que os letrados informativos preenchem a tela com informações extra-diegéticas sobre a quantidade de mortos.

A adoção de parte das convenções dos *thrillers* de ação - como o suspense em relação ao destino de algumas personagens e a estrutura da fuga em relação ao perigo, que define a narrativa dos eventos que conduzem Augustin à sobrevivência - tem como fundamento o estabelecimento do núcleo familiar de Augustin como uma espécie de microcosmo da sociedade ruandesa. Ao mesmo tempo, Raoul Peck recusa-se a adotar as fórmulas melodramáticas convencionais que, nos filmes ocidentais, reduzem o espaço reflexivo do espectador e inflam o sentido emotivo da narrativa. Em vez disso, além da ênfase recorrente em aspectos conceituais e simbólicos, a trama confere às emoções que produz um sentido ético: o testemunho ficcional abriga as eventuais lágrimas do espectador, mas obriga-o, ao mesmo tempo, a participar do dever de memória e de imaginação, enfrentando, dessa forma, os fantasmas que assombram a “consciência da humanidade”.

A temática da assombração, do vazio que assombra a consciência, como a voz *over* de Augustin o descreve em suas reflexões, assume uma forma sensível na sequência em que Martine retorna ao espaço da escola católica em que ocorreu o massacre a que ela sobreviveu (destino que Anne-Marie, a filha de Augustin, não

compartilhou, embora tenha resistido por algumas horas depois do massacre). Nas ruínas da escola, Martine encontra as vozes fantasmagóricas das estudantes que foram exterminadas ali, e a narração retorna a 1994 para mostrar o massacre e, depois, revelar como Martine conseguiu sobreviver. Por meio dos fantasmas, o filme introduz a representação da memória, cuja encenação cinematográfica deve, efetivamente, ser reconhecida como fantasmagoria.

O que conduz Augustin a enfrentar seus fantasmas, finalmente, depois de saber que Martine está grávida, é uma conversa com uma hóspede que está num quarto contíguo ao seu, no hotel em Arusha, em 2004. A certa altura, ouvindo a mulher chorar, Augustin canta uma música sobre força e coragem, para que ela ouça do outro lado da parede. Quando, em outro momento, ele alcança o ápice de sua desorientação, sem conseguir ir falar com seu irmão, um Augustin bêbado conta à mulher sobre a gravidez de Martine, e os dois conversam. O nome dela é Valentine, e ela é uma sobrevivente que falará, no TPIR, como testemunha secreta, no dia seguinte. Ela pede que Augustin vá à sessão em que testemunhará, mesmo que não vá poder vê-lo.

No dia seguinte, Augustin ouve o testemunho de Valentine, que narra os estupro que sofreu e identifica o réu como o líder da municipalidade que não fez nada para proteger a ela e às outras mulheres que estavam sendo estupradas [Prancha 16 – Figuras 32 e 33]. Por meio do caso de Valentine, *Sometimes in April* chama a atenção para outra característica significativa do genocídio em Ruanda: o recurso generalizado ao estupro como parte das atrocidades. Além disso, a importância conferida ao estupro no TPIR, que se verifica na sequência do testemunho secreto, deve ser relacionada ao fato de que se trata da primeira instituição a reconhecer o estupro como um meio de perpetrar o genocídio²⁵⁵.

Quando Augustin vai, enfim, se encontrar com Honoré, a conversa é tensa e revelará que o destino de Jeanne também incluiu o estupro. Honoré conta que permaneceu em fuga durante três anos, passando pelo Zaire e por Angola, antes de ser preso na Itália. Augustin quer saber o que aconteceu com Jeanne e seus dois filhos.

²⁵⁵ Ver as informações constantes na página do TPIR na internet, disponível em: <http://www.unict.org/en/tribunal> (acesso em 12/04/2016).

A voz *over* de Honoré narra os acontecimentos, enquanto vemos imagens de um *flashback* que inclui algumas imagens que já apareceram na narração filmica, durante a reconstituição do genocídio: “Conseguimos atravessar alguns dos bloqueios. Eu sabia como jogar. Mas o bloqueio militar era outro assunto. Tentei negociar com eles, então liguei para o Coronel Sotori. Ele estava sob muita pressão e me disse: ‘Não posso ajudá-lo.’ E eu teria que ir. E Jeanne e as crianças teriam que ser detidas. Quando entreguei o telefone para o tenente, eles estavam falando uma língua diferente.”²⁵⁶

A narração de Honoré cessa, para que assistamos ao assassinato dos dois filhos de Augustin, encenado fora de campo, atrás do carro de Honoré, depois de uma tensão crescente em que Jeanne é golpeada na cabeça depois de resistir e confrontar os militares. Perguntado sobre Jeanne, Honoré responde, novamente em voz *over*, enquanto vemos as imagens do *flashback*: “Eles estavam tão ocupados queimando meu carro que acho que se esqueceram dela. Então eu a empurrei para dentro da vala, para esconder seu corpo. Mas mais tarde naquela noite eu voltei, quando a rua estava deserta. Ela ainda estava respirando. O melhor que eu podia fazer era uma igreja. A Sainte-Famille. Pensei que ela estaria segura lá. Chamei, bati na porta, mas eles não abriam. Então eu a deixei lá, em frente ao portão. Foi apenas quando estava no exílio que descobri seu destino.”²⁵⁷

Jeanne permaneceu na igreja até ter notícias de Augustin: “Ela descobriu que você estava vivo no Hotel Mille Collines e ficou desesperada para alcançá-lo.”, afirma Honoré. Um corte abrupto mostra Jeanne, com as roupas rasgadas, levantando-se

²⁵⁶ “We managed to get through some of the roadblocks. I knew the game. But the military roadblock was another matter. I tried to negotiate with them, so I called Colonel Sotori. He was under a lot of pressure, and he said to me: ‘I cannot help you’, and I would have to go. And Jeanne and the kids... would have to go into custody. When I handed the phone over to the lieutenant, they were speaking a different language.” (Tradução do autor.)

²⁵⁷ “They were so busy burning my car, that I think they forgot her. So I pushed her into the ditch, to hide her body. But later that night, I came back, when the street was deserted. She was still breathing. The best I could do was a church. The Sainte-Famille. I thought she would be safe there. I called, I knocked, but they wouldn’t open. So I left her there, by the gate. It wasn’t until I was in exile that I knew of her fate.” (Tradução do autor.)

depois de ter sido estuprada por militares. “Depois de uma noite de horror, eles decidiram matar todas as mulheres. Ela foi muito corajosa.”²⁵⁸ Jeanne pega uma granada e, depois de conseguir que as outras mulheres fujam, mesmo diante de apelos do padre da igreja de Sainte-Famille, detona o explosivo. A montagem nos conduz de volta a 2004: a chuva preenche o silêncio entre Augustin e Honoré, até que a voz *over* de Augustin retoma os temas de suas reflexões iniciais: “Sim, é abril de novo. Todos os anos, em abril, a estação das chuvas começa.”²⁵⁹

Depois de um interlúdio, em que Augustin encontra Valentine e seus dois filhos e deixa o hotel, ele continua, enquanto a montagem entrelaça suas reflexões com imagens da narrativa: “E todos os anos, todo dia em abril, um vazio assombrado [*haunting emptiness*] desce sobre nossos corações. Todos os anos, em abril, eu lembro como a vida acaba rápido.” Aqui, vemos Martine, acariciando sua barriga, em referência à gravidez. “Todos os anos, em abril, eu lembro como devo me sentir sortudo por estar vivo.” No decorrer dessa última frase, vemos os estudantes rindo muito enquanto assistem *O Grande Ditador* (1940), de Charles Chaplin, na sala de aula de Augustin [Prancha 16 – Figura 35]. “Em 12 de abril de 1994, minha esposa, Jeanne, foi morta. Naquele mesmo mês de abril, meus filhos, Marcus e Yves-André, também foram mortos. Meu amigo, Xavier, foi morto em abril. Minha filha, Anne-Marie, foi morta algum tempo depois, mas nunca perguntei quando.”²⁶⁰

Embora rápida, a contundente citação do filme de Charles Chaplin em que ele satiriza a figura de Hitler condensa o tropo da comparação com a Shoah e a afirmação do sentido político do cinema, que constituem dois dos principais aspectos da inscrição sensível do genocídio como crime contra a humanidade em *Sometimes in April*. Por um lado, os fantasmas da Shoah assombram o conceito de genocídio, cuja formulação se deve aos estudos de Raphael Lemkin sobre os crimes nazistas. Por outro

²⁵⁸ “She learned that you were alive at Hotel Mille Collines and was desperate to reach you. After a horrific night, they decided to kill all the women. She was very brave.” (Tradução do autor.)

²⁵⁹ “Yes, it’s April again. Every year in April, the rainy season starts.” (Tradução do autor.)

²⁶⁰ “And every year, every day in April, a haunting emptiness descends over our hearts. Every year in April, I remember how quickly life ends. Every year in April, I remember how lucky I should feel to be alive. On April 12th 1994, my wife, Jeanne, was killed. In that same month of April, my sons, Marcus and Yves-André, were also killed. My friend, Xavier, was killed in April. My daughter, Anne-Marie, was killed sometime later, but I never asked when.” (Tradução do autor.)

lado, a fantasmagoria cinematográfica se revela, em *Sometimes in April*, uma forma de encenar o genocídio, de questionar suas formas de representação e de interrogar o trabalho de memória e de imaginação que se projeta, a partir do passado, no presente e no futuro.

O desfecho do filme consagra o formato do tribunal *gacaca* como uma das mais importantes formas de rememoração e de (re)imaginação das atrocidades [Prancha 16 – Figuras 26 e 36]. Uma sessão de julgamento tem como réus cinco acusados de participação no massacre de 120 alunas da Escola Sainte-Marie. “Quem os reconhece?”, pergunta o homem que conduz a sessão, em quiniaruanda²⁶¹. O plano final do filme mostra Martine, que diz: “Meu nome é Martine Kamanzi”, em quiniaruanda, e completa, em inglês: “Eu estava lá. Sou uma sobrevivente.”²⁶² Sobre a tela preta, vemos, finalmente, as seguintes frases: “No 100º dia do genocídio, quase um milhão de pessoas tinham sido mortas. 82 indivíduos foram acusados pelo Tribunal Penal Internacional para Ruanda. Até hoje, 20 foram condenados e sentenciados à prisão. Daqueles que assistiram o genocídio se desenrolar, e não fizeram nada para interrompê-lo, ninguém foi acusado.”²⁶³

²⁶¹ “Who recognises them?” (Tradução do autor.)

²⁶² “My name is Martine Kamanzi. I was there. I’m a survivor.” (Tradução do autor.)

²⁶³ “By the day 100 of the genocide, close to one million people had been killed. 82 individuals have been charged by the International Criminal Tribunal for Rwanda. To date, 20 have been convicted and sentenced to prison terms. Of those who watched the genocide unfold, and did nothing to stop it, no one has been charged.” (Tradução do autor.)



Figura 1



Figura 9



Figura 17



Figura 2



Figura 10



Figura 18



Figura 3



Figura 11



Figura 19

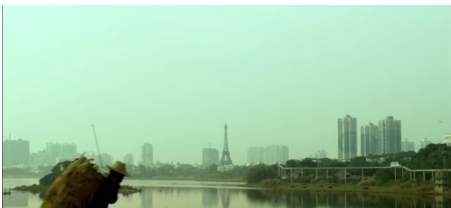


Figura 4



Figura 12



Figura 20



Figura 5



Figura 13



Figura 21



Figura 6



Figura 14



Figura 22



Figura 7



Figura 15



Figura 23



Figura 8



Figura 16



Figura 24