

A REPRESENTAÇÃO VISUAL DO HOLOCAUSTO PELO CINEMA

Alan Campos Araújo¹

RESUMO: O presente artigo irá discorrer sobre a representação cinematográfica do extermínio judaico pelos nazistas. A partir dos filmes como *Noite e Neblina*, *Shoah*, *O Filho de Saul* e *Memórias do Mundo e a Inscrição da Guerra*, discuto as escolhas estéticas de cada exemplo, eventualmente comparando-os entre si, assim como a problemática do Holocausto foi tratada em torno dessas imagens.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Holocausto. Irrepresentável. *Noite e Neblina*. *Shoah*.

THE VISUAL REPRESENTATION OF THE SHOAH BY THE CINEMA

ABSTRACT: This article will discuss the cinematic representation of Jewish extermination by the Nazis. From the films such as *Night and Fog*, *Shoah*, *Saul's Son* and *Memories of the World*, and the *Inscription of War*, I discuss the aesthetic choices of each example, eventually comparing them to each other, and how the problem of the Holocaust was dealt with those images.

KEYWORDS: Cinema. Holocaust. Unrepresentable. *Night and Fog*. *Shoah*.

205

¹Formado em Cinema e Audiovisual pela UFPE em 2015. Ingressou no PPGCOM da mesma faculdade em 2017, onde estuda Slow Cinema, Imagens e Afetos e o campo da imagem para além da forma cinema. E-mail: alancampos1965@gmail.com

INTRODUÇÃO

Lidar com a representação cinematográfica do extermínio judaico na segunda guerra mundial é se deparar com diversas questões políticas e estéticas em relação ao genocídio. Questões que muitas vezes ocasionam impasses e sacrifícios – frequentemente impostos pelos próprios realizadores – no intuito de atingir um trabalho que não falte respeito para com as vítimas.

Por outro lado, a representação do Nazismo no cinema é marcada por uma diversidade fascinante de casos que iluminam a ideologia como um terreno agenciador de questões ou lugares que nem sempre são percebidos à primeira instância. Penso, por exemplo, em um filme como *Os Deuses Malditos* (Luchino Visconti, 1969) que conta a história da ruína interna de uma rica família de banqueiros durante a ascensão nazista. Visconti injeta em sua narrativa um caráter *queer* na juventude Hitlerista, a fim de se lançar na estética nazista como algo próprio do exagero da cor e da violência passional de seus personagens. Outro exemplo, temos em *Hitler, Um Filme da Alemanha* (Hans-Jürgen Syberberg, 1977) uma obra com mais de 5 horas de duração, em que seu diretor recorre a Wagner, ao cinema do fantástico de Méliès e ao teatro épico de Brecht para poder compreender melhor a dimensão estética e política do fenômeno nazista. Por último, penso no filme do Russo Alexandr Sokurov, *Moloch* (1999), que despe Adolf Hitler e Eva Braun de suas roupagens políticas, colocando-os como um casal ordinário em um fim de semana cheio de banalidades do cotidiano.

Em contrapartida, o cinema em busca do holocausto nos fornece uma diversidade reduzida de casos, entretanto, não menos desinteressantes. O presente artigo é sobre alguns desses casos, mas também é sobre as dificuldades que o dispositivo cinematográfico possui ao lidar com o extermínio judaico.

DIANTE DA DOR

Em seu livro “Diante da Dor dos Outros”, Susan Sontag (2003) propõe uma discussão sobre as imagens de morte que povoam nossa sensibilidade imagética. Partindo de diversos objetos de estudo – cinema, pintura, fotografia –, Susan enxerga uma espécie de malha sensível que permeia tais imagens de dor e sofrimento como sendo uma maneira,

mesmo que estranha, de empatia: “Talvez se atribua um valor demasiado à memória e pouco valor ao pensamento. Recordar é um ato ético, tem um valor ético em si mesmo e por si mesmo. A memória é, de forma dolorosa, a única relação que podemos ter com os mortos” (SONTAG, 2003, p. 47).

A empatia pelos mortos marca o evento para uma escala maior do que o próprio evento, ela permite que o evento seja acessado, rememorado e representado por futuras gerações. Tal chave de adesão é conveniente financeiramente para o cinema lidar com eventos históricos marcados por tragédias – por ser mais fácil de receber um retorno do público – por ser frequentemente passível de euforias melodramáticas. Irei falar disso adiante, mas primeiro é preciso se aprofundar nas questões do cinema em relação ao Holocausto.

A primeira questão que surge ao se lidar com o holocausto no cinema é: Como representar o irrepresentável? Junto a essa questão, joram-se outras de caráter ético e estético, como aponta o pesquisador Rafael Valles:

As construções discursivas sobre o Holocausto não estão isentas de escolhas sobre “como” relatar determinado evento. Ao assumirem intenções e escolherem abordagens, os relatos terminam revelando um desprendimento entre o discurso e o fato em si. Entender um acontecimento histórico está longe de ser uma atividade simples e objetiva (VALLES, 2015, p. 101).

O que se coloca em jogo é o próprio narrador. Portanto, a tomada de posição da câmera é crucial para entendermos o que ela se propõe a narrar e a partir de onde, sendo ela jamais isenta. Tendo em mente os objetos cinematográficos que lidaram com o Holocausto, nota-se que sua grande maioria é composta de obras que possuem um caráter empático com a dor do extermínio, entretanto, tais exemplos recorrentemente diluem sua empatia, mesclando-se a certo tipo de fascínio ou até mesmo prazer estético pela degradação humana.

Pensemos no filme oscarizado *A Lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993), a série *Band of Brothers* (2001) e no filme *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1960). São obras enraizadas no sentimentalismo e que se posicionam de maneira empática com a questão do extermínio judaico nos campos de concentração, mas que são falhas em entender ou apontar para os atravessamentos políticos de suas respectivas representações, tornando-

se ainda mais problemáticas quando se utilizam da degradação corporal e emocional das vítimas como imagens de sofrimento como outras quaisquer, despolitizadas e interessadas quase que exclusivamente em chocar ou provocar sensações de fácil construção e acesso.

O caso famoso de Jacques Rivette, em seu artigo “Da abjeção”, expõe o caso específico do *travelling* final em Kapò, momento em que uma personagem se joga no arame farpado de um campo de concentração:

O homem que decide, nesse momento, fazer um *travelling* para a frente para reenquadrar o cadáver em *contra-plongée*, tomando cuidado para inscrever exatamente a mão levantada num ângulo de seu enquadramento final, esse homem só tem direito ao mais profundo desprezo.²

Talvez não exista um grupo de filmes mais representativo de que a estética é inseparável de seu conteúdo do que o cinema em busca da imagem do Holocausto. A empatia se torna a chave de acesso, mas o que se segue é o verdadeiro desafio para a câmera. É interessante observar que analisar uma espécie de cinema sobre o holocausto é, também, perceber o quanto o próprio cinema como dispositivo é colocado em conflito. Questões do cinema são enfatizadas ou retrabalhadas: Qual o limite da representação estética? Até onde um evento de ampla repercussão influencia na tomada de posição da câmera? Existe uma imagem que não deve ser filmada?

Da reflexão sobre a impossibilidade de representação da catástrofe, uma vez que o real está todo ele impregnado por essa catástrofe, passou-se a uma condenação da representação de um modo geral [...] No centro dessa discussão localiza-se – como um poderoso buraco negro – a Shoah. Esse evento-limite, a catástrofe, por excelência, da Humanidade, e que já se transformou no definiente do nosso século, reorganiza toda a reflexão sobre o real e sobre a possibilidade da sua representação. Busca-se agora uma nova concepção de representação que permita a inclusão desse evento (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 75).

É certo o apontamento de Seligmann sobre a Shoah, o evento que ainda causa vertigem por suas dimensões centrífugas. O acontecimento provoca um contágio em quem decide lidar com ele, fazendo com que a natureza do evento nunca se configure em algo estável e sem inquietações. A catástrofe ainda pulsa. O que os exemplos que irei abordar apontam (mesmo que indiretamente) é que o dispositivo cinematográfico é colocado no centro da experiência. Os filmes foram escolhidos por apresentarem

2 RIVETTE, Jacques. Da abjeção. In: **Cahiers du Cinéma**, nº 120, 1961

abordagens diferentes – muitas vezes conflituosas entre si, se os colocarmos em relação – e que fujam da dramatização recorrente da maioria das obras que lidam com o holocausto (obras que possuam música exagerada, roteiro enfático em situações grosseiras de imagens carregadas de clichês visuais). Portanto, interessa ao artigo manter a pluralidade de abordagens a partir de alguns casos significantes.

NOITE E NEBLINA E A QUESTÃO DA IMAGEM ARQUIVO

O primeiro estudo de objeto do artigo é o filme *Noite e Neblina* (Alain Resnais, 1955). Um documentário de pouco mais de 30 minutos, composto por imagens de arquivo do governo nazista e por imagens da libertação dos campos que são mescladas às imagens dos campos abandonados e desolados na década de 50.

As imagens de arquivo em *Noite e Neblina* duram pouquíssimos segundos (entre 2 a 3) em relação às imagens filmadas para o filme (cerca de 10 a 15 segundos), contudo, a imagem de arquivo parece pulsar mais em nossa experiência. As tomadas em colorido (as dos campos desolados) são menos de trinta, enquanto que as de arquivo são mais 250. Ou seja, a imagem de arquivo como representação do Holocausto, como fato incontestável de que o extermínio ocorreu, parece ser a força motriz do filme. A presença dos campos esverdeados é convidativa ao coração daquelas imagens, ao que está no cerce do filme: o trabalho de escavação por parte de Resnais em fazer o genocídio pulsar como imagem do que ocorreu ali. Os *travellings* dos campos são índices do que a paisagem idílica esconde:

A preferência formal de Resnais por longos primeiros planos em detrimento dos planos gerais curtos tem uma consequência estética: fragmenta o corpo das vítimas e deixa um rastro preparatório que evoca a transformação do ser humano em coisa, alguma coisa que pode ser trocada, experimentada ou simplesmente exterminada (CARREIRO, LESSA FILHO, 2015, p. 82).

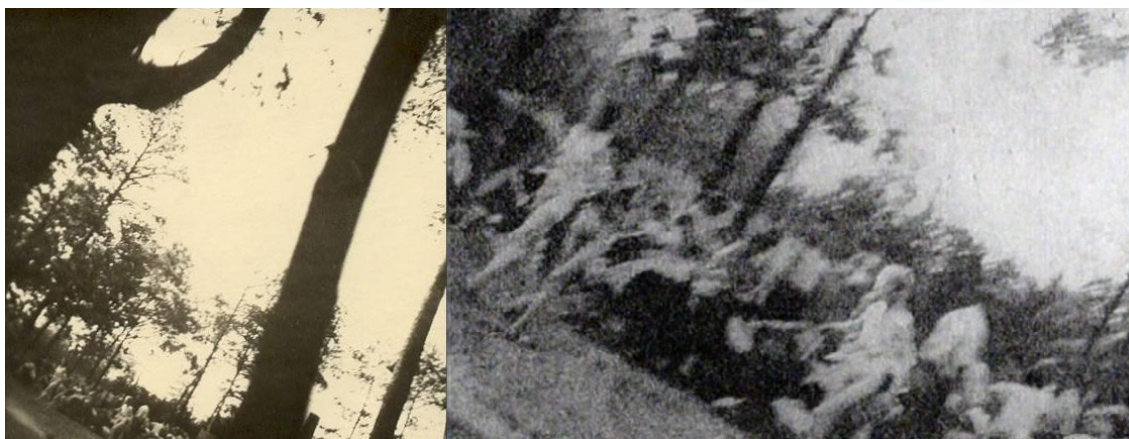
O uso da narração em relação às imagens coloridas dos campos abandonados enfatiza uma realidade que nós, como espectadores, não podemos alcançar, não podemos apreender uma experiência tão próxima da rotina dos prisioneiros dos campos. Ao mesmo tempo, tal técnica parece indicar que a única chave de acesso – tendo em vista que a

palavra nunca é dada a quem presenciou o extermínio, ela somente serve ao propósito de expor a realidade do campo a quem estava fora dele – a essa imagem do extermínio incompleto, e de certa maneira ausente, é o material de arquivo.

Aqui, a imagem de arquivo me parece ser mais pulsante porque é através dela que o filme se posiciona como denúncia do nazismo, mais pela materialidade da imagem de corpos em estado degenerativo do que pela ausência da presença do homem nas imagens coloridas. A imagem de arquivo aqui é um monumento, no sentido de que ela é imóvel, inflexível, um fato fechado e absoluto das consequências do Nazismo.

Ao se utilizar da imagem dos campos abandonados com as imagens de arquivo da libertação desses mesmos campos, o filme acaba por apontar uma espécie de dicotomia de sua posição crítica: por um lado, temos o arquivo como imagem material e prova irrefutável do que aconteceu aos prisioneiros dos campos, mas, por outro, há a narração em *off* na desolação dos campos indicando a impossibilidade de se alcançar a realidade dos campos: “Destes dormitórios de tijolo, destes sonos ameaçados, só conseguimos mostrar-lhe um esboço... a cor”. Neste sentido, “o arquivo, ao existir, não somente legitima historicamente uma história de extremo horror e racismo, mas também difunde e transmite um fragmento da dimensão horrorífica daquilo nele gravado [...] a perpétua memória do horror (real) cravado no cinema” (CARREIRO, LESSA FILHO, 2015, p. 88).

Em determinado momento, *Noite e Neblina* se utiliza de uma fotografia tirada dentro do campo enquanto o extermínio estava em andamento. A fotografia foi tirada juntamente a mais três, em agosto de 1944, pelo judeu grego Alex, membro do *Sonderkommando* – prisioneiros judeus encarregados de levar outros prisioneiros às câmeras de gás – no campo de Auschwitz-Birkenau.



A primeira imagem é uma das fotos retiradas dentro do campo pelo judeu Alex. Atenção para a **câmera posicionada alta demais**. A segunda imagem é uma Still do filme *Noite e Neblina* da mesma fotografia da primeira imagem, porém reenquadrada em um detalhe. Percebe-se uma mulher sendo escoltada.

O reenquadramento da fotografia é alvo de um debate extensivo. Enquanto que na imagem original percebemos que o desconforto do fotógrafo é sentido através do ângulo desnorteante da fotografia, tal caráter inexistente na imagem recortada do filme de Resnais. O gesto do fotógrafo – esse, que poderia ocasionar em seu fuzilamento imediato caso fosse descoberto – é atrelado ao próprio assombro de confrontar as imagens do extermínio em andamento. A potência dessa fotografia reside tanto no fato de sua importância histórica em captar o processo de extermínio humano em andamento, como em constantemente deslocar nosso olhar para suas próprias condições, para o desconforto e tensão que pairam naquele que a captou.

Um erro do filme de Resnais está em colocá-la ao lado das outras imagens de arquivo, pois no momento em que tal imagem perde-se dentre outras, uma vez que só interessa ao realizador o detalhe de seu interior, o gesto do fotógrafo é apagado, neutralizando, retirando assim um grande mote da verdade da imagem, seu caráter expositivo tanto da condição dos judeus, como da condição de sua realização.

De certa maneira, o filme de Resnais é um marco na história do cinema, tanto por sua importância histórica pioneira, como por suas escolhas estéticas, tornando-se um filme sempre redescoberto pelo impacto de sua montagem de imagens de arquivo. De lado oposto, o realizador Claude Lanzmann marcou a história do cinema com outra obra referência que não utiliza nenhuma imagem de arquivo ao longo de suas quase 10 horas, pelo simples motivo do diretor as considerar:

Imagens sem imaginação. Elas petrificam o pensamento e matam todo o poder de evocação. Vale bem mais fazer o que fiz, um imenso trabalho de elaboração, de criação da memória do acontecimento. [...] Optar pelo arquivo fílmico às palavras das testemunhas, como se pudesse mais do que estas, é reconduzir subrepticiamente está desqualificação da palavra humana na sua destinação para a verdade (LANZMANN, 2001, p. 274).

O que escapa a Lanzmann é que a imagem nunca fala por si própria. Não há um único caminho que elas nos leva, é necessário colocá-la em relação – seja com textos e palavras ou com outras imagens – pelo trabalho do realizador para que os caminhos dela brotem, como é o caso do trabalho arqueológico de Resnais com os campos esverdeados e serenos em *Noite e Neblina*. Já em *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), a relação em que a imagem é colocada prioriza a memória, aquilo que não possui um aporte material.

SHOAH E A PALAVRA TESTEMUNHO

Como *Noite e Neblina*, *Shoah* é uma narrativa documental com diversas cenas gravadas nos campos abandonados (porém são cenas captadas na década de 70, enquanto as de Resnais são da década de 50). Montado com base em dezenas de entrevistas conduzidas por mais de dois anos, *Shoah* vai atrás da palavra-testemunho como força motriz de sua narrativa. São entrevistados diversos personagens – esses, com a mais variada relação possível com o extermínio dos judeus: condutores dos trens que levavam prisioneiros aos campos, membros da resistência judaica, sobreviventes dos guetos, judeus cabelereiros de prisioneiros nos campos, ex-oficiais de guerra do partido nazista que vivem no anonimato, ex-burocratas do regime nazista, moradores dos vilarejos próximos ao campo, e outros sobreviventes do processo de extermínio.

O conceito da palavra testemunho normalmente adquire contornos de devolver a voz para os oprimidos das guerras ou perseguições violentas, como também para colocar em cheque a história dos vitoriosos, a história dos grandes feitos da humanidade que acabam por ofuscar fatos e detalhes que sejam desagradáveis para marcar a história de um povo ou nação, como lembra Seligmann-Silva:

A historiografia positivista tradicional é avessa às imagens, desconfia delas assim como despreza a imaginação. Já a memória sempre foi pensada como um misto de verbalidade e imagens. Em seu pequeno tratado *Memória et reminiscência* (450 a 24), Aristóteles notou que a memória, devido ao seu caráter de arquivo de imagens,

pertence à mesma parte da alma que a imaginação: ela é um conjunto de imagens mentais das impressões sensuais, com um adicional temporal; trata-se de um conjunto de imagens de coisas do passado (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 74).

Nesse sentido, *Shoah* desapega-se de um contexto amplo sobre a guerra ou de comentários ideológicos aprofundados sobre o nazismo, focando em uma grande parcela das vítimas que em cena ganham dimensões de narrar uma história sem pretensões de ser uma versão definitiva do acontecimento. O que esse documentário apresenta é sua confiança na palavra-testemunho como condutora de uma narrativa que não cansa em buscar nas histórias dos sobreviventes uma chave de acesso ao extermínio. Assumidamente, Lanzmann não procura uma imagem material do holocausto, mas as narrativas daqueles que o viveram. Restando aos labirintos da memória, o que Lanzmann cria é um mosaico imensurável e inexato – tendo em vista que *Shoah* é um filme que trabalha sem descanso na evocação de imagens baseadas no testemunho de histórias. Seu mérito está em devolver aos sobreviventes a possibilidade de contarem suas narrativas. *Shoah* redescobre uma nova maneira de articular o holocausto ao assumir que nenhuma imagem seria capaz de dar conta da tarefa de narrar o evento em si, o que resta é a memória, o preenchimento de um tempo, de uma voz, que foi roubada dos oprimidos durante a violência do evento.

213

Shoah ainda inventa novas narrativas baseando-se na palavra de seus personagens. Por exemplo, seu primeiro personagem é um Judeu que havia sido poupado pelos nazistas por conta de sua voz, havendo cantado para oficiais nazistas e moradores de vilarejos. Em determinado momento, Lanzmann leva o sobrevivente aos antigos moradores da região na qual ele era prisioneiro, criando um confronto e uma tensão na imagem que não seriam possíveis através do caráter imóvel da imagem de arquivo em *Noite e Neblina*.

Lanzmann se tornou uma figura bastante controversa nos estudos de imagem do holocausto devido a sua posição intransigente em relação ao que deve e ao que não deve ser feito em relação à representação visual do extermínio por parte do audiovisual. O repúdio do realizador pela imagem de arquivo se torna uma aversão a outras formas de representação que não sejam as do seu filme, desqualificando futuras abordagens que podem iluminar diversos novos caminhos. A posição de Lanzmann transcende o ato histórico que é tema de seu filme, revelando, assim, uma postura quase dogmática que

em determinado nível categoriza e justifica seu filme como o caminho a ser seguido pelo cinema. O realizador recebeu diversas críticas a sua posição, sendo que a do teórico francês Didi-Huberman permanece uma das mais famosas:

Eis o que se assemelha menos a um cogito do que à paixão especular de um homem pelo seu próprio trabalho. [...] Lanzmann ilude-se assim ao especular sobre um documento que não existe, com fins bastante obscuros que o levam a não refletir sobre os documentos que, de fato, existem. Ilude-se, sobretudo, ao enraizar todo o seu discurso – não o seu filme, elaborado desde 1985, mas a sua certeza dogmática reivindicada dez ou quinze anos mais tarde– numa incompreensão obtusa do que são um arquivo, um testemunho ou um ato de imaginação (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 128-129).

Mesmo opondo-se às imagens de arquivo, *Shoah* não consegue escapar dos *travellings* fantasmagóricos dos campos de concentração. O gesto que remete às *Phantom Rides* dos trens no início do cinema: as imagens do presente dos campos desabitados, as imagens que permitem ao realizador voltar ao local onde o extermínio ocorreu. A materialidade do passado, o verde da grama onde muitos entrevistados passaram e a ferrugem das máquinas de morte nazista. Penso eu que tal gesto indique um complemento à fala dos entrevistados. Como se fosse uma necessidade da narrativa em permitir-se ao caráter assombroso que permeia esses espaços. O desejo de Lanzmann pela criação de uma memória do acontecimento parece atrelado ao anseio por algo material e que se possa acessar em um contato mais direto, nesse caso, as paisagens dos campos.

Shoah é um dos mais importantes filmes já realizados, não só por conseguir o feito de construir um mosaico impressionante de rostos e histórias que de outra maneira não poderiam ser partilhadas com o mundo, nem por devolver um tempo roubado das vítimas do extermínio, mas por colocar o dispositivo audiovisual no cerce de tantos atravessamentos, obra capaz de extrapolar seu conteúdo e assumir os limites do audiovisual com tanta ênfase. Contudo, não é representativo de um modelo que deve ser seguido como única maneira de se lidar com o holocausto no cinema.

O FILHO DE SAUL E O EXTERMÍNIO PELAS BORDAS DA IMAGEM

O Filho de Saul (László Nemes, 2015) se difere dos dois últimos casos por se tratar de uma narrativa de ficção. A história do filme apresenta a rotina de um membro do *soderkommando* que acolhe o corpo de um menino sobrevivente das câmeras de gás, porém que é morto logo em seguida por um oficial nazista. Saul toma tal cadáver como seu filho e busca uma maneira de enterrá-lo de maneira mais digna.

A forma do filme é tão rígida quanto a de *Shoah*, delimitando suas escolhas estéticas de maneira clara logo em seus primeiros momentos. Um tom seco e violento, povoado por barulhos fora do quadro e por uma constante sensação claustrofóbica. Mas se esse trabalho é intransigente em sua linguagem, ele o é por crer em uma espécie de representação do acontecimento somente para fazer o espectador experimentá-lo como se estivesse lá, ao lado do protagonista.

Com rigor e coragem, Nemes confronta-se, face a face, com o mais paradigmático dos eventos – cuja representação possível será, forçosamente, parcial e lacunar. [...] Recusando a banalidade realista e a indecência do melodrama no contexto do extermínio concentracionário, o realizador opta por uma linguagem rigorosa, de uma parcialidade radical: assim como o protagonista, não vemos “o” campo e não temos acesso a nenhuma forma de totalidade do que se passa (FELDMAN, 2016, p. 149).

A falta de uma visão do “campo” por parte do espectador como aponta a pesquisadora Ilana Feldman gera uma imagem sempre fisicamente urgente, próxima de nós. Um filme que nos atinge pelo corpo, pelo incômodo. Gravado inteiramente com lentes de 40mm e usando o formato de tela 1:375:1, *O Filho de Saul* não ousa ir além da visão de seu protagonista. Não me refiro a isso em um caráter negativo, pelo contrário, existe um limite bastante delimitado do dispositivo cinematográfico do filme de Nemes em não construir sua *mise en scène* muito além do rosto de seu protagonista, portanto, os elementos fora da proximidade com o rosto de Saul são borrados e desfocados. Uma imagem física.

É possível olhar para uma nova forma em *O Filho de Saul*. A representação realista do cotidiano no campo é contornada por dimensões alegóricas. O próprio “Saul” é um nome bíblico, a pesquisadora Ilana Feldman (2016) ainda aponta que o gesto de Saul em querer enterrar o corpo da criança é simbólico como ato judaico em se recusar a

desaparecer: “Se levamos em conta que, para a tradição judaica, a inscrição do nome na forma do sepultamento é um de seus momentos estruturantes, salvar um morto da anulação mais extrema e radical seria salvar toda a humanidade” (FELDMAN, 2016, p. 151).

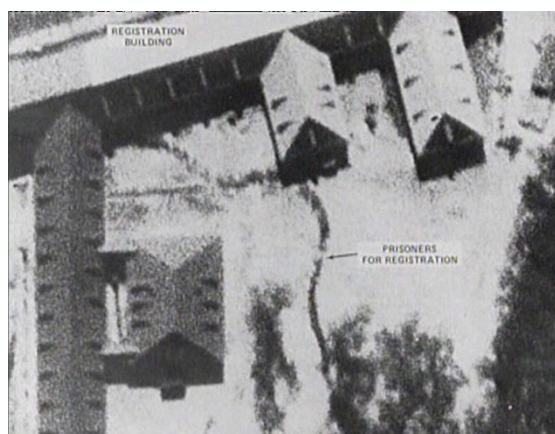
O que se apresenta em *O Filho de Saul* no final das contas é uma abordagem, ironicamente, quase documental da rotina de seu protagonista – que se via diante do extermínio a todo o momento –, entretanto o horror não surge diretamente, nem é bastante visível, mas o extermínio é certamente explícito através de sons do extracampo e do próprio conteúdo de seus diálogos. Inclusive, em determinado momento, *O Filho de Saul* encena a realização das fotos do *soderkommando* que falamos ao lidarmos com *Noite e Neblina*.

O que se busca no filme é uma espécie de imagem-sensação, uma que esteja atrelada a um roteiro de situações, mas por onde sejam atravessadas, ou melhor, tomadas por sensações, tais como claustrofobia, desespero, angústia. O filme aponta para sua materialidade como obra que anseia para uma experiência realista da rotina do extermínio. Mas não se deve esquecer que o “realismo” desejado é carregado de artifícios estéticos para sua realização. Tendo o campo de visão de Saul como chave de acesso para a imagem do Holocausto, o que o diretor induz é a uma espécie de absorção daquela realidade terrível e violenta. Portanto, a tomada de posição da câmera no filme consiste em nos fazer imergir naquela realidade, como espectadores quase participantes daquele contexto, constituído na ausência de diálogos explícitos do dispositivo com a problematização de se lidar com a imagem do holocausto.

Saul escapa dos sentimentalismos comuns de um *A Lista de Schindler* por se recusar a dramatizar o extermínio pelos artifícios – trilha sonora pomposa, ângulos sugestivos para enfoque dramático, cortes bruscos na imagem – do filme de Spielberg, construindo uma imagem à primeira vista interessada somente em captar os gestos do real, mas que, à medida que prossegue, revela-se como criador de uma sensação de sufocamento que inexiste nos outros exemplos citados nesse artigo. *O Filho de Saul*, sendo nosso exemplo mais recente, certamente ainda será palco de debates pertinentes.

IMAGENS DO MUNDO E DA INSCRIÇÃO DA GUERRA

O documentário ensaio *Imagens do Mundo e da Inscrição da Guerra* (1989), do alemão Harun Farocki, é uma obra pouco conhecida, mas que se revela essencial para um diálogo mais amplo da imagem do Holocausto. Em 1944, um avião aliado tirou várias fotografias em Auschwitz: usinas de energia, fábricas de armas e outros complexos industriais no intuito de fornecer alvos em potencial para as tropas aliadas. Em 1977, dois funcionários da CIA voltaram a tais imagens por acaso e acabaram percebendo que as fotografias de 1944 capturaram imagens das câmeras de gás e de diversas fileiras de prisioneiros em direção a tais câmeras. Ou seja, as imagens do extermínio só foram “descobertas” mais de 30 anos depois de terem sido realizadas. Farocki encontrou nos vestígios uma forma de se aproximar do Holocausto e da própria imagem na contemporaneidade.



A imagem que só foi vista décadas mais tarde, *Imagens do Mundo e da Inscrição da Guerra*

O filme de Farocki propõe um debate com essas fotografias – que se fossem “vistas” a tempo poderiam ter ocasionado numa liberação dos campos antecipada – e outras fotos tiradas por oficiais nazistas dentro do campo no intuito de colocar a própria produção de imagens em xeque. O diretor acusa um excesso de produção imagética na contemporaneidade como sendo incapaz de lidar com sua própria produção. A imagem de arquivo aqui passa longe das características apresentadas por Lanzmann na defesa de seu *Shoah*, sendo a força motriz do trabalho de Farocki, mas elas não existem na obra do alemão sem serem modificadas ou postas sob um olhar filtrado por parte de seu realizador que elimina os riscos de um discurso carregado de clichês e incapaz de pensar, ou melhor, repensar as imagens do mundo, como aponta o Valles:

Mais do que uma “imagem sem imaginação”, as imagens de arquivo desafiam o nosso próprio imaginário: podem não somente escapar à nossa percepção, como também dizer mais do que imaginamos. [...] Trabalhos como o de Farocki tornam-se essenciais para realizar um processo dialético sobre discursos ideológicos que pretendam assumir um sentido definitivo para temas tão complexos (VALLES, 2015, p. 108).

Didi-Huberman (2015) defende a obra de Farocki como própria de um pensamento bastante contemporâneo de pensar a imagem. O teórico aponta que o gesto político na obra de Farocki é o da restituição de imagens ao domínio público: “Enfim, ele não toma conhecimento senão para dar a conhecer: para retornar as imagens a quem de direito, quer dizer, ao bem público. Em suma, para emancipá-las” (p. 209). O grande mérito do filme consiste em ser conduzido pela operação da montagem de maneira explícita.

Farocki não somente devolve tais imagens para serem vistas novamente, ele desenvolve a partir delas. Ele caminha por livres associações ensaísticas para desprender a imagem de uma única função. Ao ver naquilo que não foi visto originalmente, ele não nos entrega uma tese direta, mas um deslocamento centrífugo da imagem.

Trouxe o filme do Farocki por último para mostrar o valor da imagem de arquivo para a produção de conhecimento que atravesse a imagem do holocausto e que ao falar do extermínio, acaba por falar da própria criação imagética. O que se extrai desses filmes, colados lado a lado, é a necessidade de se pensar de maneira não cartesiana ao lidarmos com um tema tão delicado como a representação visual do Holocausto pelo audiovisual. O que esses filmes apontam é que existem limites e que ao transpô-los ou ao reconhecê-los, a imagem cinematográfica se coloca em questão. Portanto, falar da imagem do holocausto é olhar para o dispositivo como tal.

EPÍLOGO

No livro “Casca” – ensaio ora biográfico, ora relato de viagem, ora texto teórico –, Didi-Huberman vai ao museu de Auschwitz-Birkenau em um dia de domingo. Refletindo sobre o duplo lugar do museu – o da barbárie e o da cultura –, o francês aponta que o local parece ter se esquecido de sua própria história para ficcionalizar-se em algo cujo timbre das vozes que ali pereceram tornam-se inaudíveis, a barbárie se transforma em cultura.

Em um das passagens do livro, é apontado que flores brancas cresceram no lugar exato dos fossos de cremação, constituindo um local inquietantemente belo. Em outra passagem, o teórico aponta para os problemas técnicos da direção do museu por conta dos constantes ressurgimentos de parte dos corpos na região devido às inundações da chuva. A natureza ora mascara a barbárie com a exuberância de flores, ora faz ressurgir violentamente os restos dos mortos.

Didi-Huberman faz em seu ensaio com que o lugar da barbárie que é Auschwitz retorne. Existe uma tendência em ver movimentos fascistas e seus genocídios como algo incapaz de ter suas engrenagens postas a funcionar novamente. O que o teórico faz é uma tentativa de olharmos para o holocausto como algo que ainda ecoa, que não deve ser visto como algo estável, inacabado e incapaz de provocar novas reflexões para além do período histórico em que está inserido. No fundo, é um gesto político acerca dos perigos do esquecimento da história. Penso, que cada um dos filmes que trouxe apresenta um gesto similar. Uma reconstrução ou remontagem das imagens da Shoah que passe longe dos clichês do imaginário dominante (Hollywoodiano) como um gesto para nunca esquecer aquilo que é inimaginável e, portanto, eu devo, nas palavras de Didi-Huberman, “imaginá-lo apesar de tudo” (2017, p. 30)

REFERÊNCIAS

ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar A Imagem**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CARREIRO, Rodrigo; LESSA FILHO, Ricardo. Apontamentos sobre o uso de arquivos históricos: acerca de Noite e Neblina. In: **Revista Devires**. 2015. Anais Eletrônicos. Disponível em <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/82>. Acesso em 24/08/17.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: Imago, 2012.

_____. Devolver uma imagem? In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar A Imagem**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. Cap. 9, p. 165-190.

_____. **Cascas**. 1.ed. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2017.

FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de “Shoah” a “O filho de Saul”. In: **Revista USP**. 2016. Anais Eletrônicos. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/124999>. Acesso em 24/08/17.

LANZMANN, Claude. 'Le monument contre l'archive!'. In: **Cahiers de médiologie**, n. 11, pp. 271-279. Paris: CNRS Editions, 2001. Disponível em http://mediologie.org/cahiersde-mediologie/11_transmettre/lanzmann.pdf. Acesso em: 14/05/2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o Trauma – A Questão dos Testemunhos de Catástrofes Históricas. In: SciELO. 2008. **Anais Eletrônicos**. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010356652008000100005&script=sci_abstract&tlng=pt . Acesso em 20/07/2017

SONTAG, Susan. **Diante da Dor Dos Outros**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 2003.

VALLES, Rafael. Como representar o “irrepresentável”? – uma análise sobre a abordagem do Holocausto no cinema documentário. In: **Revista Devires**. 2015. Anais Eletrônicos. Disponível em <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/67>. Acesso em 20/07/2017.