



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**CRÍTICA DO OLHAR: UMA ANÁLISE SOBRE A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA
NA MONTAGEM DE *RESPITE*, DE HARUN FAROCKI**

Leandro Nascimento da Silva Barreto

Rio de Janeiro/ RJ
2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**CRÍTICA DO OLHAR: UMA ANÁLISE SOBRE A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA
NA MONTAGEM DE *RESPITE*, DE HARUN FAROCKI**

Leandro Nascimento da Silva Barreto

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Anita Matilde Silva Leandro

Rio de Janeiro/ RJ
2014

**CRÍTICA DO OLHAR: UMA ANÁLISE SOBRE A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA
NA MONTAGEM DE *RESPITE*, DE HARUN FAROCKI**

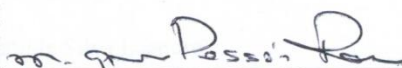
Leandro Nascimento da Silva Barreto

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

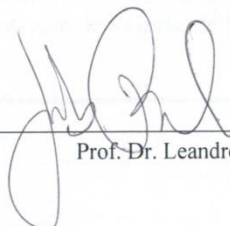
Aprovado por



Prof.ª Dr.ª Anita Matilde Silva Leandro



Prof.ª Dr.ª Maria Guiômar Pessoa de Almeida Ramos



Prof. Dr. Leandro Pimentel Abreu

Aprovada em: 05/12/2014

Grau: 10

Rio de Janeiro/ RJ
2014

BARRETO, Leandro.

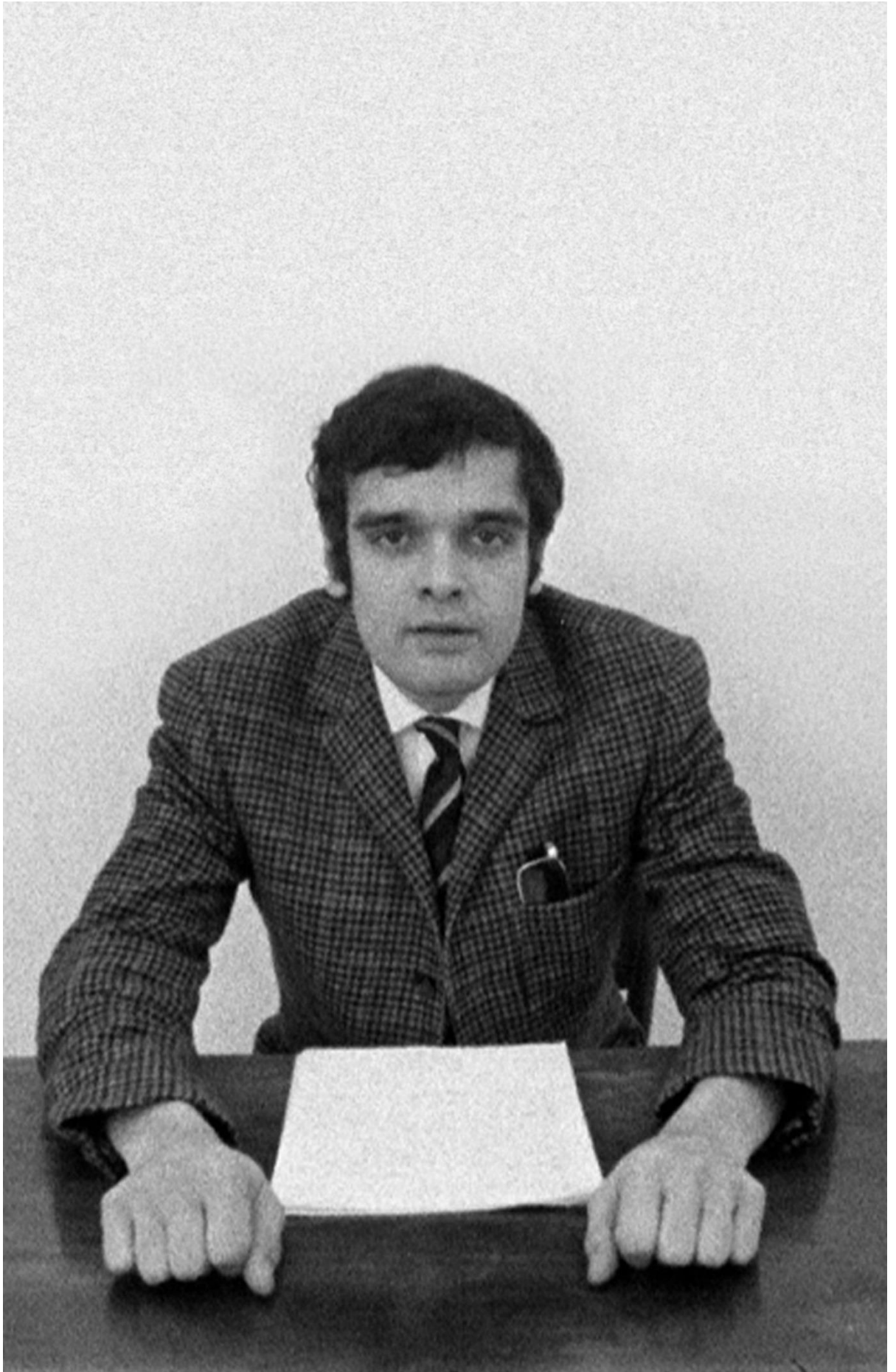
Crítica do olhar: uma análise sobre a construção da memória na montagem de *Respite*, de Harun Farocki/ Leandro Nascimento da Silva Barreto – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2014.

74 f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2014.

Orientação: Anita Matilde Silva Leandro

1. Montagem. 2. Imagens de arquivo. 3. Memória. I. LEANDRO, Anita II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. Crítica do olhar: uma análise sobre a construção da memória na montagem de *Respite*, de Harun Farocki



AGRADECIMENTO

Aos meus amados pais, pelo apoio inestimável em minha formação pessoal e acadêmica.

Aos meus queridos irmãos, Allison e Júnior, pela cumplicidade e admiração.

À minha orientadora Anita Leandro, pelos preciosos apontamentos.

À professora Teresa Bastos, pelo comprometimento e dedicação aos alunos.

Aos professores Guiômar Ramos e Leandro Pimentel, por terem aceitado o convite de fazer parte da banca.

À querida amiga Laura Rougemont, pela amizade fraternal e por ter sido a minha interlocutora durante o processo de realização deste trabalho.

À amiga Ana Morena, que me deu acesso à biblioteca de seu saudoso pai.

À amiga Isadora Marzano, cujos conhecimentos de Photoshop contribuíram para a inclusão das figuras que compõem este trabalho.

Aos amigos Alberto Zanetti, Chiara Avelino, Jessica Castro, Patrícia Paiva, Rafael Couto e Vivian Langer.

*Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo, tempo, tempo, tempo
És um dos deuses mais lindos
Tempo, tempo, tempo, tempo*

(Oração ao tempo – Caetano Veloso)

BARRETO, Leandro. Crítica do olhar: uma análise sobre a construção da memória na montagem de *Respite*, de Harun Farocki. Orientadora: Anita Matilde Silva Leandro. Rio de Janeiro, 2014. Monografia (Graduação Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 74 f.

RESUMO

A utilização de imagens de arquivo consiste em uma prática observada nas obras de realizadores dedicados ao documentário histórico, sendo Harun Farocki um dos maiores expoentes do gesto de retomada. Em *Respite*, o cineasta apoia-se na montagem para analisar as imagens feitas em Westerbork, em 1944. O que se resulta dessa operação é a reescrita da história e a revisão do passado, que apontam para a necessidade de reelaboração da memória. Nesse contexto, a montagem marca a participação do cinema no processo historiográfico e ajuda a sociedade a refletir sobre os fatos de outrora. Mesmo com toda a importância das imagens na atividade da rememoração, há quem queira excluí-las do campo do conhecimento. Em detrimento das representações imagéticas, colocam-se as palavras como o único meio para se conhecer a verdade, abrindo, assim, espaço para o silêncio que espreita a história da Shoah.

Palavras-chave:

Montagem; Imagens de arquivo; Memória

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Logomarca do campo de Westerbork	19
Figura 2 - Sequência de <i>O judeu eterno</i>	19
Figura 3 - Sequência de <i>O judeu eterno</i>	19
Figura 4 - Mulheres praticam exercícios físicos.....	27
Figura 5 - Sequência que mostra como o <i>slow-motion</i> foi originalmente empregado na filmagem de Breslauer.....	28
Figura 6 - Uma das sequências de <i>Respite</i> em que o comandante Gemmeker aparece	37
Figura 7 - Presença da FK no campo de Westerbork	40
Figura 8 - Deportação de Frouwke Kroon, em 19 de maio de 1944	42
Figura 9 - Criança se despede da janela do trem, em 19 de maio de 1944.....	44
Figura 10 - Primeira cartela de <i>Respite</i>	46
Figura 11 - Correção do número 74 para 75.....	47
Figura 12 - Sequência de <i>Noite e neblina</i>	48
Figura 13 - <i>Close-up</i> de Settela Steinbach	50
Figura 14 - Prisioneiros judeus descansam sobre o gramado da fazenda de Westerbork	52
Figura 15 - Cadáveres incinerados ao ar livre em Auschwitz.	57
Figura 16 – Mulheres são empurradas para a câmara de gás no crematório V de Auschwitz .	58
Figura 17 - Agosto de 1944	58
Figura 18 - Sequência de <i>Shoah</i>	62

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Sobre <i>Respite</i>	10
Os caminhos e a relevância da pesquisa	13
1 O ARQUIVO, A MONTAGEM E A HISTÓRIA	17
2 NO ESCOPO DA MEMÓRIA	32
2.1 As condições transcendentais da montagem: repetição e paragem	35
2.2 A reelaboração da memória	45
3 CRÍTICA DO OLHAR	55
CONCLUSÃO.....	66
REFERÊNCIAS	71
Literárias	71
Filmografia.....	73
ANEXO A – DVD DO FILME <i>RESPITE</i>	74

INTRODUÇÃO

Sobre *Respite*

Entre os meses de março e maio de 1944, o fotógrafo Rudolf Breslauer, um ex-prisioneiro judeu de origem alemã, foi convocado para dirigir um filme sobre Westerbork, campo de transição construído na Holanda e no qual Breslauer se encontrava internado na época. A ordem para a realização desse filme foi dada pelo comandante do campo, o oficial Albert Konrad Gemmeker, que pretendia apresentar às autoridades de Berlim o sucesso de seu *empreendimento*. Quando as imagens foram rodadas, o funcionamento de Westerbork e a permanência de Gemmeker nesse posto de atuação estavam ameaçados, visto que grande parte dos judeus capturados em território holandês já havia sido deportada para os centros de extermínio localizados no Leste europeu.

Mantidas no estado de copião mudo, as sequências de Westerbork não chegaram a ser montadas e retratam aspectos diversos do cotidiano no campo. A maioria dos planos busca dar ênfase à temática laboral e mostra os prisioneiros executando suas tarefas nas oficinas de reciclagem de cabos elétricos, lavouras e lavanderias. Em outros planos, homens e mulheres aparecem praticando atividades físicas ao ar livre; membros da *Schutzstaffel* (SS) reúnem-se no cabaré noturno para assistir aos musicais encenados pelos judeus; e alguns detentos se despedem calmamente de seus familiares e amigos antes de embarcarem nos comboios que vão deportá-los para Sobibór ou Auschwitz-Birkenau.

Na década de 1950, as imagens de Breslauer – sobretudo os *rushes* dos trens – tornaram-se mundialmente conhecidas e foram utilizadas em ocasiões diversas, como, por exemplo, em *Noite e neblina* (1955), filme de Alain Resnais. Em 2007, o cineasta Harun Farocki retomou o material de Westerbork para utilizá-lo na montagem de *Respite*.

Nesse trabalho, Farocki optou por empregar as sequências na condição em que foram exumadas: desprovidas de som, em sua (des) ordem cronológica original e com os recursos estilísticos inicialmente aplicados como os *slow-motions*. As interferências do diretor no material são mínimas e se limitam à repetição de algumas sequências em determinados trechos da montagem, ao congelamento de alguns quadros, à ampliação de fotogramas e à introdução de cartelas pretas com breves apontamentos factuais.

No decorrer do filme, Farocki chama a atenção para a descoberta de uma logomarca¹ do campo, perdida no conjunto de materiais gráficos destinados a promover o *pequeno negócio* de Gemmeker. A ilustração sinaliza, com o auxílio de números e setas, a *entrada* e a *saída* – visivelmente para o leste – dos detentos. No centro do desenho, uma chaminé evoca os crematórios de Birkenau e nos permite observar como o regime nazista fez do morticínio uma indústria cujas mercadorias eram os próprios detentos.

Respite vem do latim *respectus*, que traz a ideia de *consideração* ou *respeito em relação a algo ou alguém*; na língua inglesa, a palavra significa *pausa, interrupção*. O vocábulo também se origina do francês arcaico *respit*, que, por sua vez, está ligado a uma noção de *suspensão provisória*, uma espécie de *adiamento*. Ao ter dado ao filme o título de *Respite*, Farocki partiu do motivo que, a princípio, guiou a realização das filmagens: a preservação do campo. As filmagens foram realizadas para adiar o fechamento de Westerbork.

Conforme abordado por Thomas Elsaesser (2009), o nome do filme também se deve à atmosfera de tranquilidade observada no material, algo que, desde o início, instigou Farocki a analisar as imagens na montagem, visto que elas foram produzidas em uma situação de extrema violência. Por que os prisioneiros de Westerbork parecem compactuar com a *mise-en-scène* elaborada?

Para encontrarmos a resposta para tal pergunta, Farocki propõe um momento de pausa, uma suspensão provisória de tudo o que já sabemos sobre o Holocausto, de modo que possamos ter acesso às histórias que estão escondidas nas imagens. Essas histórias pertencem aos prisioneiros; são histórias de esperança e de luta pela vida. Para Farocki, assim como Gemmeker, os internos desejavam a manutenção de Westerbork para estender o tempo de permanência deles no campo e, assim, adiar o contato com o desconhecido, com os mistérios que atravessavam o processo da deportação semanal. Quando vistas na montagem, essas imagens evidenciam a convergência de dois desejos que nasceram em contextos antagônicos, mas que caminhavam em direção a um mesmo fim: a preservação do campo. De um lado, o temor do comandante Gemmeker de ser transferido para outros centros de operações; de outro, a luta silenciosa dos detentos para escapar da deportação.

Farocki demanda respeito aos indivíduos que tiveram suas vidas brutalmente interrompidas, colocando-nos disponíveis para perceber o testemunho mudo que a montagem possibilita emergir das imagens que, mesmo silenciosas, são capazes de trazer um relato sobre

¹ Ver Figura 1.

o passado. Em *Respite*, o espectador é convidado a conhecer personagens secundários e a inaugurar outro olhar em torno da história da Shoah. Para isso, além da rememoração necessária, que nos situa no tempo e espaço, também precisamos, por alguns instantes, nos distanciar de tudo que já conhecemos para dar lugar ao desconhecido, ao que resta nas imagens de Westerbork.

No lugar dos apitos dos trens, do barulho nas plataformas ou do choro contido dos que partem, Farocki preserva o silêncio para que o espectador desenvolva um olhar crítico e pense sobre o destino de cada uma das pessoas retratadas nas imagens. No lugar dos depoimentos de sobreviventes, as imagens testemunham por Breslauer e as centenas de vítimas assassinadas nas câmaras de gás. Trata-se de um posicionamento ético da montagem, da restituição do direito à fala para aqueles que uma vez foram obrigados a se calar.

No lugar das imagens de guerra, comumente difundidas em livros, filmes ou programas televisivos, Farocki dá destaque ao fundo negro das cartelas e instaura um vazio que nos convida à reflexão. O cineasta procura discutir o genocídio a partir de um estilo de montagem pouco familiar para ressaltar a importância de uma análise cautelosa do que está diante de nossos olhos, de modo que assim possamos descobrir elementos submersos nas camadas mais profundas das imagens. Esses elementos remetem a um passado que guarda segredos, e que se faz no presente, à medida que examinamos as imagens na montagem.

Ao retomar as imagens capturadas em Westerbork, Farocki tenta se desvencilhar das fixações que permeiam nossa memória em torno do Holocausto. Já sabemos o que ocorreu com os indivíduos deportados – e devemos sempre nos lembrar disso para não cair nas mesmas ciladas; no entanto, hoje, cabe a nós darmos a esses indivíduos a oportunidade de retornarem ao presente para nos contar outras histórias e trazer outros depoimentos.

Se existem outras histórias a serem narradas e o passado guarda segredos que se revelam no presente com o auxílio da montagem, poderíamos supor que nossas lembranças também sofrem alterações. Como olhar para trás diante das novidades que a vida preserva?

O uso de imagens já existentes na montagem torna possível a reelaboração de nossas lembranças, que se (re) constroem durante a experiência fílmica. Desse modo, perguntamos: Como se dá a construção da memória na montagem? Ao que parece, à medida que a montagem recupera as imagens de *ontem*, ela abre espaço para descobertas que nos direcionam para uma história e um passado que se transformam continuamente. As novidades que nascem desse processo geram mudanças na maneira como recordamos o passado. A partir daí, a memória é construída, ou melhor, reinventada.

Os caminhos e a relevância da pesquisa

Com o objetivo de desenvolver uma análise sobre a construção da memória na montagem, este trabalho procurará, em um primeiro momento, discutir as especificidades das imagens de arquivo, tendo como ponto de partida o material sobre o qual Farocki se apoiou para a realização de *Respite*. Em seguida, buscaremos apontar a relação da montagem com a reescrita da história e revisão do passado.

Assim como os documentos, as imagens de arquivo guardam em seu interior elementos que se encontram ocultos e que, na maioria das vezes, estão condicionados à perpetuação de discursos e valores de outrora. Um olhar desatento sobre essas imagens pode comprometer nossa visão sobre o passado.

Segundo alguns estudiosos, como Michel Foucault e Jacques Le Goff (*apud* LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011), esse olhar desatento deve-se, em grande parte, à crença, difundida pela historiografia clássica, de que os documentos e as imagens consistem em objetos neutros. Entretanto, ao contrário do que acreditava a velha história, as imagens são frutos de subjetividades; logo, elas precisam ser desconstruídas para que possamos acessar seu resto, isto é, as marcas do passado que estão adormecidas nas imagens.

Para Georges Didi-Huberman (2008), a desconstrução das imagens ocorre na montagem. Nessa etapa do processo da criação cinematográfica, podemos interrogar, no presente, aquilo que as imagens preservam. É aí que temos a oportunidade de resgatar aspectos do passado que estão perdidos no tempo e espaço, trazendo novas questões para a atualidade. A partir disso, notamos que a história dessas imagens ainda está por se fazer, afinal, como diria Walter Benjamin (1985), a história está aberta.

De acordo com o filósofo, a humanidade está presa a uma história progressista, fundada em uma noção de tempo esquadrihado, que acaba por lançar a falsa ideia de que o passado está morto. No entanto, Benjamin mostra que o passado está vivo e que ele possui um poder transformador em relação ao presente.

Em *Respite*, Farocki apoia-se na montagem para revelar o que resta nas imagens de Westerbork. Graças à montagem, o diretor possibilita a emergência de fatos desconhecidos da história do Holocausto. Segundo Benjamin (1985), se rompermos com a linearidade que organiza os acontecimentos históricos em uma série com início, meio e fim, teremos a chance de nos apropriar do passado e revisá-lo. Isso nos ajuda a perceber a história como um eterno devir.

O trabalho com as imagens de arquivo na montagem apresenta-se como algo relevante para a sociedade na medida em que ele resgata os fatos de outrora para serem revistos hoje. O retorno desses fatos possibilita descobertas e a construção da história segundo as nossas próprias interpretações. Liberado das fixações de um passado realizado e de uma história monumental, o homem passa a trilhar seu caminho sozinho. No que diz respeito à Shoah, muitas histórias clamam por visibilidade – é o que comprova o filme de Farocki.

Ao retomar as imagens de arquivo, o cinema de montagem propõe uma reelaboração de nossas lembranças, visto que a revisão do passado traz novidades que afetam a noção de memória. Ora, se o passado muda, por que nos recordaríamos dele sempre de uma mesma maneira? Assim, em um segundo momento, este trabalho delimitará as particularidades da memória com que *Respite* está comprometido, tomando como base as proposições de Friedrich Nietzsche (2003) sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida e os efeitos de alguns recursos estético-formais empregados por Farocki na montagem, como a repetição, a interrupção e a introdução de cartelas pretas.

Segundo Nietzsche (2003), a história deve estar orientada para a criação e a felicidade humana; e isso só é possível a partir do momento em que passamos a conceber a história sobre um conceito de tempo que não impõe delimitações entre o passado e o presente. Quando não há delimitações entre esses dois elementos, isto é, quando ambos se coincidem, passamos a perceber o mundo no ímpeto do instante. Isso contribui para que não tenhamos uma relação enrijecida com o passado. Se o passado e o presente estiverem nivelados, a história, conseqüentemente, estará aberta para as renovações da vida.

Em *Respite*, Farocki propõe que a história seja feita nos instantes em que visualizamos as imagens na montagem. Desapegado do passado, o espectador dispõe-se a conhecer o *novo* que nasce no desenrolar do filme. Notamos, nesse processo, alterações na maneira de compreender a memória. Esta, por sua vez, passa a ser entendida como algo dinâmico, que se constrói no presente, à medida que revisamos o passado.

Vale ressaltar que Nietzsche (2003) não condena a história. O filósofo apenas critica qualquer relação paralisante com ela e com o passado. O homem obcecado pelo passado vê a história dentro de uma lógica científico-positivista que inibe a renovação da vida. Esse homem torna-se doente, ressentido – toda vez que olha para trás, sente-se amargurado com o caráter irreversível do passado – e arrogante, pois acredita que a história já lhe deu todo o conhecimento sobre o mundo. Nietzsche (2003) ainda diz que a cura para a doença do homem é a vivência da brevidade dos instantes. Se o homem optar por viver assim, estará aberto para as novidades que impulsionam sua felicidade.

Elsaesser (2009) diz que, quando se trata da história do Holocausto, a sociedade ressentida tende a se apegar ao “mantra do *nunca mais*” (ELSAESSER, 2009, p. 67 – Tradução nossa), ou então age como se já soubesse de tudo sobre o assunto. A montagem de *Respite* ressalta que ainda há detalhes desconhecidos em torno do extermínio praticado pelos nazistas. Portanto, a análise desenvolvida neste trabalho também adquire importância ao mostrar para a sociedade que, no cerne do Holocausto, existem outras histórias a serem discutidas. Essa constatação contribui para romper com o ressentimento e a arrogância que inibem o conhecimento e que dão continuidade ao silêncio que espreita a história da Shoah.

Embora as imagens de arquivo assumam um papel fundamental no processo de reescrita da história e revisão do passado, constituindo um elemento fundamental para a construção da memória, há quem não reconheça o valor das imagens e defenda a sua exclusão do campo do conhecimento. Desse modo, em um terceiro momento, este trabalho tentará rebater as ideias negativas atribuídas às imagens, tomando como base as considerações desenvolvidas por Didi-Huberman (2008) em *Imagens apesar de tudo*. De acordo com o teórico, as imagens sempre serão lacunares e inexatas, portanto não devemos exigir que elas representem o todo, tampouco podemos descartá-las sob a alegação de que não dizem nada.

Aos que esperam que as imagens abarquem toda a verdade sobre algum assunto – poderia ser Auschwitz – Didi-Huberman (2008) diz que isso é algo impossível, pois as imagens sempre serão exíguas em relação a toda complexidade de um objeto. Logo, as imagens devem ser vistas pelo que elas são: instantes de verdade, conforme comentou Hannah Arendt (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 31 – Tradução nossa) em uma alusão a Benjamin (1985). Este, por sua vez, diz que as imagens são lampejos que surgem no presente para trazer um pequeno traço de uma realidade do passado.

Aos que alegam que as imagens não dizem nada, pois consistem em meros simulacros do real, Didi-Huberman (2008) mostra como nossa cultura está arraigada em uma tradição estética decorrente do platonismo, que vê a palavra como único meio para conhecermos a verdade. Tanto Didi-Huberman (2008) quanto Jacques Rancière (2012) veem as imagens como o resultado de relações harmônicas entre outras imagens e a palavra. Assim, a oposição entre esses dois modos de representação não se mostra razoável. Ambas preenchem as lacunas umas das outras na busca pela verdade.

Conforme argumenta Didi-Huberman (2008), as imagens devem ser valorizadas pelo que elas simplesmente são: extratos do real. Baní-las do convívio social seria o mesmo que impedir o acesso ao conhecimento e contribuir para uma sacralização da história do Holocausto. Em vez de esperarmos que as imagens representem o todo, devemos nos lembrar

de que elas carregam uma pequena fatia da realidade; e essa fatia pode trazer descobertas inusitadas. E, em vez de acusa-las de ser uma mentira, devemos nos lembrar de que as imagens equivalem a apenas mais um caminho para se conhecer a verdade.

1 O ARQUIVO, A MONTAGEM E A HISTÓRIA

O momento do arquivo é o momento do ingresso na escrita da operação historiográfica (RICOEUR, 2007, p. 176).

Em entrevista cedida ao crítico e documentarista francês Jean-Louis Comolli, Sylvie Lindeperg (2010) contou que ao se confrontar com uma imagem do passado, sempre tenta retornar ao seu ponto de origem, isto é, ao exato momento de sua produção, pois, para a pesquisadora, certas imagens preservam em sua essência objetos que não são facilmente apreendidos. Assim como os documentos, as imagens conservam intencionalidades e estão, em determinadas situações, orientadas para a perpetuação de valores de outrora (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011). Por esta razão, elas precisam ser desconstruídas, de modo que possamos acessar os elementos que nelas se encontram encobertos e afetam nossa visão sobre o passado. Nesse contexto, a montagem – à semelhança do que ocorre no cinema – surge como uma alternativa para a desconstrução dessas imagens, possibilitando descobertas e inaugurando outro olhar em torno da história, como acontece em *Respite*.

Em sua análise sobre *O judeu eterno* (1940), dirigido por Fritz Hippler², Lindeperg (2010) observa que as sequências do filme apoiam-se na superexposição de ideias grotescas e inverossímeis para apresentar os judeus como inimigos a serem combatidos pela sociedade. Concebido com fins propagandísticos, o filme pretendia difundir o pensamento antissemita a partir de uma política dissimulatória, cujo objetivo era ocultar alguns pontos da realidade para exibí-la de uma maneira bastante diversa do que ela, na verdade, era. Nas cenas, os judeus são comparados, por exemplo, a ratos e baratas (COMOLLI; LINDEPERG, 2010), devido a uma suposta falta de assepsia de suas habitações. Também há, nas imagens, um apelo para os traços físicos dos judeus e seu estilo de vida, aparentemente desleixado.

Hippler conta em seu livro que, quando foi ordenado a filmar o cotidiano do gueto de Lodz para *O judeu eterno*, recebeu os seguintes conselhos de seu chefe, o então Ministro de Propaganda Joseph Goebbels:

Filme tudo que vir: a vida e as aglomerações; o comércio e os negócios; os rituais religiosos nas sinagogas e a criminalização; nada disso deve ser esquecido. Tudo deve ser registrado em seu estado original, pois em breve os judeus não existirão mais. [...] Precisamos de todos esses documentos para nossos arquivos (HIPPLER *apud* LINDEPERG, 2009, p. 30 – Tradução nossa).

² Ex-chefe da seção de cinematografia do Ministério de Propaganda do Terceiro Reich (LINDEPERG, 2009).

O discurso de Goebbels remete à dissimulação que está implícita nas imagens de Hippler. Segundo Lindeperg (2009), a ideia de “estado original” estaria associada à representação da natureza da comunidade judaica por meio da escamotagem de certos aspectos da realidade. De acordo com Comolli (2010), os nazistas aproveitaram-se, cinicamente, das duras condições às quais submeteram os judeus para expô-las como se fossem inerentes aos indivíduos retratados nas cenas. Na opinião do crítico, isso teria contribuído para distorcer a realidade.

Ao revisar as sequências de Westerbork, Farocki (*apud* LINDEPERG, 2009) nota que nelas também há dissimulação, visto que elas escondem os motivos que levaram os prisioneiros a terem participado da realização das filmagens. Conforme veremos mais adiante, a montagem de *Respite* desempenha papel fundamental na revelação desses motivos.

Tanto os prisioneiros que participaram do filme quanto o comandante Gemmeker visavam à manutenção do campo para prorrogar seu tempo de permanência no local. Como apontou Elsaesser, todos eles estavam envolvidos em “táticas de prorrogação” (2009, p. 61 – Tradução nossa). Ao passo que os detentos desejavam que Westerbork se mantivesse aberto para evitar o contato com o desconhecido³, caso fossem deportados; Gemmeker desejava evitar uma transferência para os centros de operações do Leste europeu, caso as atividades do campo fossem suspensas.

Com o intuito de se esquivar de uma realocação administrativa, Gemmeker ordenou a feitura do filme para evidenciar a eficiência econômica do campo e, dessa forma, justificar perante as autoridades nazistas a preservação de Westerbork. O que se resulta dessa empreitada é um filme que busca reforçar a dupla funcionalidade de Westerbork como local de trabalho e de trânsito. Lindeperg (2009) observa que, na condição de *arbeitslager* (campo de trabalho) Westerbork poderia explorar a força de trabalho dos prisioneiros para a produção de baterias e peças de avião, por exemplo; na condição de local de trânsito, Westerbork contribuiria com a indústria da morte, cuja principal atividade era o genocídio.

A concepção do morticínio como uma atividade industrial se comprova pela logomarca encontrada no conjunto de materiais gráficos destinado a promover o “pequeno negócio” (LINDEPERG, 2013, p. 24) de Gemmeker. A ilustração sinaliza, com o auxílio de números e setas, a *entrada* e a *saída* – visivelmente para o leste – dos detentos (LINDEPERG, 2013). No centro do desenho, uma chaminé evoca os crematórios de Birkenau e nos permite perceber como os propósitos dos prisioneiros estão ofuscados nas imagens.

³ Segundo Lindeperg (2009, 2013) e Elsaesser (2009), os prisioneiros não tinham conhecimento do que os esperava ao final da deportação.

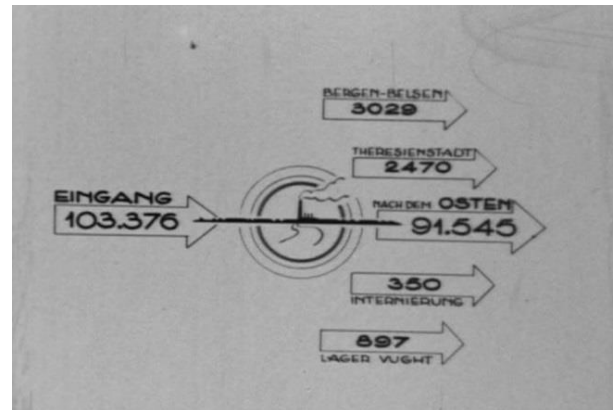


Figura 1 - Logomarca do campo de Westerbork.
Fonte: *Respite* (2007)

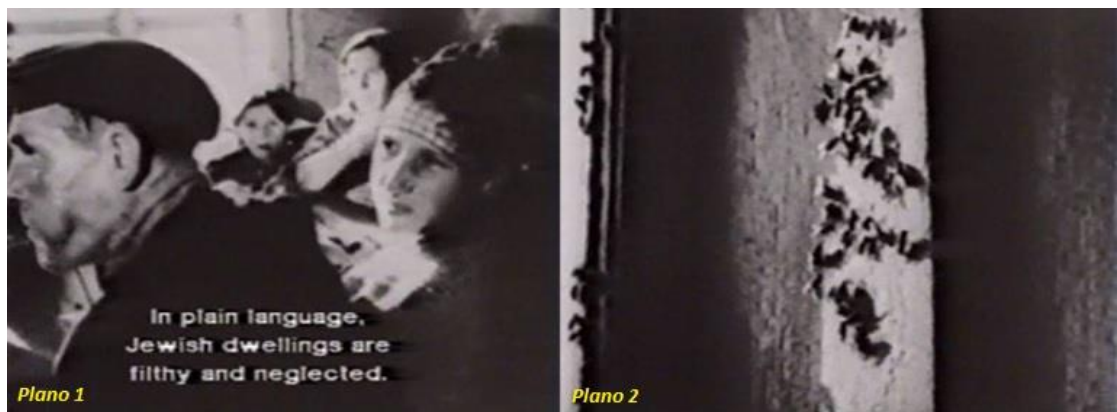


Figura 2 - Sequência de *O judeu eterno*. No plano 1, uma família judia se reúne para uma refeição em um ambiente domiciliar. No plano 2, uma parede infestada de baratas.
Fonte: *O judeu eterno* (1940)



Figura 3 - Sequência de *O judeu eterno*. Nos planos 1 e 2, o diretor enquadrando os rostos dos judeus para destacar seus traços físicos.
Fonte: *O judeu eterno* (1940)

Ainda sobre as orientações de Goebbels a Hippler, reparamos que o ministro da propaganda via os registros visuais como documentos que, no futuro, seriam integrados ao

acervo oficial da SS. Com base nas críticas desenvolvidas por alguns estudiosos, como Michel Foucault e Jacques Le Goff, no que diz respeito à noção de documento, observamos que as orientações de Goebbels podem nos fornecer pistas sobre a forma como as imagens eram concebidas durante o regime nazista. Tais orientações também nos possibilitam fazer algumas considerações sobre as subjetividades que acompanham o processo de arquivamento.

No livro *Arqueologia do saber*, publicado em 1969, Michel Foucault (*apud*, LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011) conta que, para a história tradicional, os documentos eram vistos como entes imbuídos de pureza e genuinidade. O filósofo ainda afirma que, quando a história passou a ser considerada uma ciência, ela se serviu dos documentos para recompor o passado do qual se originaram, já que eles eram dotados de certa neutralidade. Havia, portanto, uma crença de que os documentos podiam reconstituir as marcas do passado de forma objetiva, como se eles fossem rastros decifráveis de tempos longínquos. Enquanto disciplina, a história adotou os documentos como seu principal objeto de trabalho; e se encarregou de interpretar sua *fala* e investigar sua autenticidade.

No entanto, Foucault acrescenta, em sua pesquisa, que os documentos não são inócuos tampouco neutros, mas se consistem – assim como os monumentos – em “instrumentos de poder” (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 59) reservados a impor ao presente certos aspectos de outrora. Logo, não devemos encará-los como uma massa cuja simples descrição nos possibilitaria olhar para o passado de forma objetiva.

Nos anos 1990, Le Goff voltou à discussão iniciada por Foucault e reiterou que os documentos atravessaram, ao longo de sua existência, uma evolução de significado até terem absorvido, a partir do início do século XIX, o sentido de “provas históricas” (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 60). Devido à sua aparente objetividade, oposta à subjetividade dos monumentos, os documentos passaram a representar o caminho ideal a ser percorrido para conhecermos os fatos do passado.

Entretanto, assim como Foucault, Le Goff sempre esteve ciente de que os documentos não eram tão transparentes como pareciam; eles estariam, na verdade, orientados a expressar “o poder das sociedades do passado sobre a memória e o futuro” (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 58) das sociedades posteriores. Partindo deste pressuposto, Le Goff ampliou sua visão para o processo de preservação documental, e constatou que até o arquivamento encontra-se vinculado às causas humanas. Assim, o ato de preservação também estaria direcionado a levar para as próximas gerações as imagens das sociedades ou instituições que fizeram questão de arquivar determinados documentos.

De um modo geral, a crítica aos documentos traduz-se pela sua desconstrução, isto é, “desmontagem” (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 60), visto que sua *monumentalização* os impele à mera retransmissão de valores das épocas, instituições e sociedades que os produziram e conservaram. Devemos, portanto, repensar nossa relação com esses objetos, recusando sua *objetividade* e nos retirando do positivismo ao qual estamos atrelados durante o processo de construção histórica. Em vez de olharmos para os documentos apenas com o intuito de provar sua legitimidade, precisamos enxergá-los como “peças arqueológicas” (LEANDRO, 2003, p. 1 – Tradução nossa), percorrendo suas camadas internas e relacionando-os a outras fontes, temporalidades e depoimentos. A partir desse método, teremos acesso à verdadeira natureza desses objetos.

De acordo com Le Goff, na década de 1930, a concepção de documento passou a agregar outros suportes além do textual, como o imagético e sonoro, por exemplo. Em *Mauvaises fréquentations: document et spectacle*, Comolli utilizou um termo bastante esclarecedor para se referir à proximidade entre *imagem* e *documento*. Este termo ficou conhecido como “imagens-documento” (*apud* LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 63). Assim como os documentos, as imagens também possuem um caráter monumental e conservam em sua essência intencionalidades e discursos a serem transmitidos para a posterioridade.

Com base na associação feita por Goebbels entre *imagem* e *documento*, podemos considerar que o ministro concebia as imagens como monumentos, instrumentos voltados para atender à estratégia militar e política nazista; desse modo, também sugerimos que as sequências de *O judeu eterno*, bem como as de Westerbork consistem em imagens-documento, isto é, documentos monumentalizados que devem ser levados à verificação por meio de sua desmontagem, à maneira como Foucault e Le Goff propuseram. Em ambos os casos, trata-se de imagens que derivam de um mesmo poder: o nazismo.

Em sua análise em torno de *O judeu eterno*, diríamos que Lindeperg submeteu as imagens do filme a uma desconstrução, visto que as relacionou com outro elemento: o relato de Hippler⁴. Além disso, a pesquisadora fez questão de retornar ao “momento da tomada” (COMOLLI; LINDEPERG, 2010, p. 319), isto é, ao ponto de origem dessas imagens para visualizá-las dentro de um contexto histórico que lhe permitiu fazer outras comparações. Assim, Lindeperg pôde perceber que havia, nas imagens de Hippler, uma dissimulação que estava estritamente ligada a um dos principais pontos da agenda nazista: a aniquilação dos

⁴ Ver página 17.

judeus. Se não fosse a desconstrução dessas imagens, essa dissimulação talvez ainda estivesse imperceptível para algumas pessoas.

Quanto a *Respite*, a desmontagem, ou melhor, a crítica às filmagens de Westerbork realizou-se durante a montagem, com o auxílio de diversos procedimentos, como o congelamento e a ampliação de alguns quadros, a repetição de determinados trechos e a inserção de cartelas pretas com comentários e informações históricas. Nesse filme, Farocki se dispõe a trabalhar as imagens como um verdadeiro arqueólogo, explorando as camadas das imagens e tecendo relações com nosso conhecimento histórico. Esse método possibilitou o cineasta fazer uma leitura diferente daquela que provavelmente teríamos se as imagens não tivessem sido submetidas à desconstrução. Nesse processo de desmontagem, Farocki conseguiu acessar os aspectos da realidade que se encontravam camuflados nas imagens e pôde conhecer outras histórias que estavam perdidas no passado.

Outro detalhe que requer a nossa atenção tem a ver com a necessidade de transformação dos registros visuais em algo arquivável, conforme frisado por Goebbels. Essa necessidade suscita a seguinte questão: Por que era tão importante para o regime nazista a preservação de certas imagens?

Ora, de acordo com as observações de Le Goff, o processo de arquivamento também preserva valores, que, muitas vezes, estão destinados a serem impostos para as próximas gerações. Desse modo, ao incorporar as cenas de *O judeu eterno* aos acervos do Terceiro Reich, entendemos que Goebbels pretendia reproduzir para a posterioridade uma realidade deturpada, baseada em um pensamento racista – é nesse sentido que podemos entender as imagens como monumentos. Mesmo que, àquela altura, ainda existissem alguns judeus na Europa, Goebbels já sabia da importância de, no futuro, manter viva a cultura judaica entre os alemães, especialmente quando os judeus tivessem sido dizimados. Todavia, a cultura judaica não seria lembrada tal como ela de fato era, mas sim como havia sido imaginada pelos detentores do poder – calcada em um olhar que ofuscasse a realidade e pudesse difundir o sentimento antissemita.

Uma das maiores conquistas das críticas elaboradas por Foucault e Le Goff reside na constatação de que os documentos são dotados de duas faces. Os documentos escondem as intencionalidades e revelam somente aquilo que deve ser eternizado. Sua suposta objetividade oculta sua dimensão monumental, fazendo-nos esquecer de que existem, por trás, outras histórias, desejos e conflitos.

Diante das imagens de arquivo – ou das imagens-documento –, devemos estar atentos tanto ao que possa ser captado em sua superficialidade quanto aos segredos ocultos em seus

estratos; temos que treinar nosso olhar a não se dar por satisfeito apenas com os aspectos apreendidos em um primeiro momento. É preciso extrapolar as fronteiras do visível e acessar o “fora-de-campo”, ou seja, “o que não é visível, mas que traz consigo um *devir-visível*” (COMOLLI, 2006, p. 131). Devemos transitar entre os elementos revelados nas *casca*s das imagens e os que estão escondidos em suas profundezas. Assim, poderemos atingir esse *devir-visível* que as imagens guardam em seu interior e que propiciam a expressão de sua verdadeira “natureza imagética” (LINS; REZENDE, 2010, p. 589).

Essa abordagem acerca dos documentos aproxima-se das proposições desenvolvidas por Georges Didi-Huberman (2008) sobre as imagens de acervo. Para esse autor, as imagens consistem em objetos indecifráveis, que nos dizem muito pouco sobre o passado, até que estejam relacionadas com outros elementos. Portanto, as imagens devem ser analisadas, na montagem, com outros sons, temporalidades, textos, relatos e até mesmo outras imagens. Segundo Didi-Huberman:

Uma imagem de arquivo é apenas um objeto em minhas mãos; uma impressão fotográfica indecifrável até que eu tenha estabelecido relações [...] entre o que vejo e o que conheço de outro lugar (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 112 – Tradução nossa).

Didi-Huberman desenvolveu tais ideias no livro *Imagens apesar de tudo* (2008), uma análise de quatro fotografias⁵ tiradas clandestinamente por um dos membros do *Sonderkommando*⁶ em Auschwitz-Birkenau, no verão de 1944. As imagens mostram um grupo de mulheres sendo arrastado para as câmaras de gás e uma pilha de corpos amontoados sendo cremada ao ar livre.

Em seu trabalho, Didi-Huberman (2008) descreve as imagens como peças arqueológicas que resguardam em seus estratos *restos* que sobreviveram à passagem do tempo e conseguiram chegar ao presente. Partindo deste ponto de vista, o teórico propõe que lancemos sobre as imagens um olhar de arqueólogo – tal como nos ensinou Aby Warburg (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2008) –, transitando entre o *ontem* e o *hoje*; fazendo comparações entre o que restou e o que, no presente, sabemos ter desaparecido.

Agora, imaginemos uma velha colcha de retalhos que se diferenciam pelas cores, tons e formatos. Alguns desses retalhos estão mais afetados pela usura, ao passo que outros, não. Cada um deles preserva uma miudeza que resiste ao tempo. Pode ser um fiapo, um rasgo, um

⁵ Ver Figuras 15, 16 e 17.

⁶ Esquadrão especial composto por prisioneiros judeus recrutados pela SS para atuarem na gestão das câmaras de gás e na incineração dos cadáveres.

fio de cabelo ou um pedaço de unha. Como aquele fiapo foi parar ali? Como aconteceu esse rasgo? A quem pertencia esse fio de cabelo e pedaço de unha? Será que eram de uma mesma pessoa? A partir de questionamentos como estes, podemos resgatar situações que se perderam no passado, trazendo-as de volta ao presente para que sejam examinadas com aquilo que já conhecemos. A riqueza da colcha de retalhos reside justamente nas infinitas respostas que podemos extrair das perguntas levantadas a partir do momento em que entramos em contato com as coisas miúdas. Nesse sentido, devemos considerar as imagens peças arqueológicas; ou então uma velha colcha de retalhos, cujas miudezas nos levam a um mundo a ser descoberto e que nos possibilitam tratar a história não como um conhecimento acabado, mas sim como um eterno devir.

Analisar imagens de arquivo é o mesmo que caminhar sobre ruínas. Quase tudo está destruído, mas sempre resta algo (DIDI-HUBERMAN, 2008). Se não dermos atenção a este algo, atravessaremos as ruínas sem entendê-las.

Para destacar a força do resto, Didi-Huberman (2008) também convoca as reflexões formuladas por Giorgio Agamben (2008) em *O que resta de Auschwitz*. Neste livro, o filósofo italiano sugere que a potência de um relato localiza-se não só naquilo que lhe *falta*, como também naquilo que *resta*, isto é, aquilo que remanesce nos espaços existentes entre a “impossibilidade e a possibilidade de dizer” (AGAMBEN *apud* LEANDRO, 2014, p. 7). Da mesma forma que Primo Levi, Agamben (2008) reconhece que os que “tocaram o fundo [os mortos]” (LEVI *apud* AGAMBEN, 2008, p. 42) são as únicas testemunhas integrais de Auschwitz; e eles jamais poderão regressar para relatar suas experiências.

Quem o fez [tocou o fundo], quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os ‘muçulmanos’, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral (LEVI *apud* AGAMBEN, 2008, p. 42).

A partir deste trecho de *Os afogados e os sobreviventes*, observamos que o testemunho encontra-se duplamente associado a uma ideia de falta. Esta falta, além de se referir à *impossibilidade* de os mortos retornarem para nos trazer uma visão de Auschwitz em sua totalidade, também está atrelada ao fato de os sobreviventes testemunharem sobre uma realidade que precisa lidar, recorrentemente, com um aspecto intestemunhável. Nesse caso, os sobreviventes seriam “pseudotestemunhas” (AGAMBEN, 2008, p. 43), já que sua fala constitui um depoimento exíguo. Quanto a esta questão, há um consenso por parte dos que conseguiram resistir:

[...] não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. [...] Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que [...] não tocaram o fundo. [...] Eles são a regra, nós, a exceção... (LEVI *apud* AGAMBEN, 2008, p. 42).

Conforme expôs Hannah Arendt (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2008), diante da *impossibilidade*, o pensamento deve persistir e “buscar o sentido em uma zona imprevista” (AGAMBEN, 2008, p. 43). Quando algo aparece como impensável, é aí que devemos exercitar o pensamento. De um lado, encontram-se as testemunhas integrais que, por definição, não podem testemunhar; de outro, estão os sobreviventes, cujas narrativas são destituídas de autoridade. No entanto, as narrativas dos sobreviventes não devem ser desprezadas, pois delas, também pode emergir um gesto ou uma voz, um *resto*.

Em seu livro, Agamben retoma um dos textos de Levi (*apud* AGAMBEN, 2008), no qual este conta que após a liberação dos campos, teve sua atenção atraída por uma criança a quem os internos deram o nome de Hurbinek.

Hurbinek era um nada, um filho da morte, um filho de Auschwitz. Aparentava três anos aproximadamente; ninguém sabia nada a seu respeito, não sabia falar e não tinha nome; aquele curioso nome, Hurbinek, fora-lhe atribuído por nós [...] (LEVI *apud* AGAMBEN, 2008, p. 46).

À noite, todos ficavam com os ouvidos bem atentos na tentativa de compreender as palavras que eventualmente eram emitidas no balbucio desarticulado de Hurbinek. Levi as transcreveu com dúvidas como “*mass-klo* ou *matisklo*” (LEVI *apud* AGAMBEN, 2008, p. 47). Todos se esforçavam para decifrar estes vocábulo que continuavam secretos, mesmo que “todas as línguas da Europa estivessem representadas no campo” (LEVI *apud* AGAMBEN, 2008, p. 47). O pequeno Hurbinek, cujo antebraço fora marcado com a tatuagem de Auschwitz, faleceu nos primeiros dias de março de 1945. Seu testemunho [*mass-klo*, *matisklo*] se faz por meio da fala des-subjetivada de Levi. Nas lacunas existentes entre a impossibilidade de dizer – sabemos que Hurbinek está morto e tampouco aprendera a falar – e a possibilidade de algum sobrevivente dizer, eclode o sussurro incompreendido de alguém que não pode testemunhar. Diante da impossibilidade, em um “processo de des-subjetivação” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 38 – Tradução nossa), Levi apenas empresta sua voz para dar lugar a uma “não língua” (AGAMBEN, 2008, p. 48), a um *resto*, que “não são os mortos, nem os sobreviventes; não são os afogados, nem os que conseguiram emergir, mas é apenas

aquilo que *resta*” (AGAMBEN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 38 – Tradução nossa); aquilo que se encontra entre a impossibilidade e a possibilidade de dizer.

De maneira análoga à do testemunho, a potência das imagens de arquivo também não estaria no fato de que, ali também, se trata de escombros, isto é, de resto? Ao percorremos as camadas das imagens, podemos nos esbarrar com um resto que deve ser interrogado na atualidade; e para que tenhamos acesso a este resto, precisamos desconstruir as imagens na montagem, tal como Farocki fez com as sequências de Westerbork. Em *Respite*, o resto seria o testemunho mudo de Breslauer e das outras centenas de deportados. Por meio da montagem, Farocki relacionou as filmagens com fatos do passado que já conhecemos para fazer repercutir, no presente, os testemunhos daquelas imagens mudas, silenciosas. A partir desse método, observamos que a história ainda está por ser construída, afinal, como diria Walter Benjamin (*apud* GAGNEBIN, 1985), ela encontra-se aberta.

O trabalho com as imagens de arquivo na montagem surge como uma crítica à forma como concebemos a história e olhamos para o passado (LEANDRO, 2012b). Em suas teses sobre o conceito da história, Benjamin (1985) diz que, se dispensarmos as práticas de uma história progressista, que pretende dispor os fatos históricos em uma narrativa linear, com início, meio e fim, avistaremos um passado que está vivo e possui um poder transformador. De acordo com o filósofo, o homem deve apropriar-se de seu passado, principalmente dos aspectos negligenciados e fadados ao esquecimento para que possamos reescrever a história segundo nossas próprias interpretações.

A partir de tais proposições, diríamos que a reconstrução histórica constitui um dos motes de *Respite*. Em seu filme, Farocki introduz a montagem como um meio de se apropriar do passado e trazê-lo para o presente. Nesse movimento, o cineasta nos convida a remontar tempos perdidos, bem como nos sugere uma reelaboração de nossa experiência com o passado e a história.

A montagem de *Respite* traz descobertas que orientam a reconstrução da história, na medida em que coloca em primeiro plano o cotidiano de personagens que antes eram tratados pela história oficial como vítimas que simplesmente sucumbiram à violência sem ao menos terem tentado preservar suas vidas. Em oposição a essa história oficial, as sequências de Breslauer parecem mostrar o contrário. Em meio às incertezas da deportação semanal, os prisioneiros participaram da execução do filme idealizado pelo carrasco para tentar permanecer no campo e, assim, preservar suas vidas. Logo, essa tentativa de evitar o inevitável – a morte – não seria uma forma de preservação da vida? Até que ponto

poderíamos afirmar que as vítimas do Holocausto aceitaram passivamente as imposições que lhes foram colocadas?

De acordo com Elsaesser (2009), os *slow-motions* originalmente empregados por Breslauer podem ser interpretados como uma estratégia voltada para enfatizar a utilidade dos prisioneiros, de modo que quanto mais úteis eles demonstrassem ser, maiores seriam as chances de prolongar a estadia deles em Westerbork – “quanto mais eles trabalhassem e quanto mais Breslauer filmasse, por mais tempo eles poderiam ficar no campo” (ELSAESSER, 2009, p. 61 – Tradução nossa).

Na verdade, haveria em Westerbork a crença de que o trabalho poderia tornar o homem livre. Trata-se de uma falsa ideia que era difundida até mesmo nos campos do Leste europeu, sobretudo se nos lembrarmos da mensagem fixada no enorme portão de entrada de Auschwitz – *Arbeit macht frei*, que, em português, significa *O trabalho liberta* (ELSAESSER, 2009). É neste contexto, na ilusão de que ali permaneceriam até ganhar a liberdade, que os detentos acenavam e esboçavam sorrisos tímidos para a câmera enquanto desempenhavam suas tarefas, conforme retratam, por exemplo, as cenas filmadas nas oficinas de reciclagem de cabos elétricos.

Essas imagens e muitas outras, como as que mostram o cabaré noturno, as atividades físicas, o campo de futebol, a clínica dentária ou a fazenda, remetem a uma atmosfera de tranquilidade que desconhecemos quando o assunto diz respeito aos campos nazistas. Na montagem de *Respite*, do conhecimento consagrado ao que resta das imagens de Westerbork, vemos a história do Holocausto de maneira bastante diversa de como ela é narrada na maioria dos livros, filmes ou pesquisas dedicados ao tema. Em *Respite*, a história se refaz em um tempo presente que se dirige ao passado para trazer novas perspectivas e descobertas.



Figura 4 - Mulheres praticam exercícios físicos.
Fonte: *Respite* (2007)



Figura 5 - Sequência que mostra como o *slow-motion* foi originalmente empregado na filmagem de Breslauer.
Fonte: *Respite* (2007)

Existe uma diferença entre o historiador que “apresenta uma imagem *eterna* do passado” (BENJAMIN, 1985, p. 223) e aquele que está preocupado em salvar este passado, fazendo-o coincidir com o presente. De acordo com Benjamin (1985), o primeiro encara o passado com certa rigidez, como se ele fosse imutável e estivesse para sempre confinado em sua própria temporalidade. Já o segundo compreende o passado de maneira mais flexível e o vê como algo que se encontra em permanente reformulação. Não é à toa que quando este tipo de historiador traz para a atualidade os acontecimentos precedentes – sem fazer distinções entre “os grandes e os pequenos” (BENJAMIN, 1985, p. 223) – ele os resgata do

esquecimento e lhes dá uma nova forma, tornando-os novamente possíveis no presente. Com base neste ponto de vista, sugerimos que os historiadores comprometidos com a desconstrução dos acervos estão inclinados a não lidar com o passado de modo enrijecido, pois sua metodologia de trabalho visa a uma ruptura com o caráter progressista da história, isto é, com uma continuidade que toma o passado como algo fechado e acabado.

Ao retomar as imagens de Westerbork, Farocki aproxima seu *modus operandi* dos historiadores que pretendem recuperar certos aspectos do passado para lhes atribuir uma nova interpretação no presente. Em *Respite*, graças à montagem, temos outra abordagem sobre o passado do Holocausto, visto que o trabalho de revisão e desconstrução das imagens possibilita a emergência de histórias que poderiam permanecer esquecidas ou até mesmo desconhecidas pela sociedade.

Essas outras histórias são histórias de resistência e esperança. Elas se revelam ao longo do processo de montagem, no fundo negro das cartelas, à medida que fazemos comparações entre o que é suscitado pelos comentários de Farocki e o conteúdo do material de Breslauer; elas também se manifestam na mudez das imagens que, mesmo sem dizer nada, fazem eclodir o testemunho silencioso das vítimas, que, de alguma forma, lutaram por uma vida fora de um contexto repleto de crueldade e privações.

Quando Benjamin diz que a “história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de *agoras*” (1985, p. 229), o pensador propõe que a história também se faça no presente, desvinculando-a das limitações do passado. Assim, a história deve estar fundada em uma concepção de tempo caracterizado por sua intensidade e brevidade, e não por um caráter cronológico e linear sobre o qual a historiografia progressista se apoia. A montagem cinematográfica admite, nesse sentido, que a história seja construída a partir de outro conceito de tempo: o tempo de agora, que se desenrola nos instantes do presente em que as imagens são exibidas para nós. Portanto, se a história se faz hoje, ela encontra-se aberta a múltiplas interpretações, “disponível para a continuação da vida” (GAGNEBIN, 1985, p. 13).

Além de ter se ocupado com a renovação do conceito da história, Benjamin (1985) também se dispôs a fazer uma reflexão crítica sobre nosso discurso em torno da escrita histórica, ou seja, sobre a prática narrativa a partir da qual a história é contada. De acordo com o filósofo, para que a história tenha uma abertura, não basta repensarmos nossa relação com o passado; também precisamos promover uma abertura da estrutura narrativa tradicional. Em seu texto sobre a obra de Nikolai Leskov, intitulado *O narrador*, Benjamin (1985) argumenta que, nos dias atuais, a narrativa encontra-se imersa no contexto da informação. Diariamente,

recebemos notícias de todas as partes do mundo, no entanto “somos pobres em histórias surpreendentes” (BENJAMIN, 1985, p. 203), pois os fatos chegam até nós montados, abarrotados de explicações. De acordo com Benjamin, a arte da narrativa evita, ao máximo, as explicações, justamente para que o leitor tenha liberdade para desenvolver suas próprias conclusões sobre a história narrada; e esta liberdade também possui importância fundamental para a renovação da história. Logo, paralelamente à luta pela abertura da história, ocorre a luta pela abertura do dispositivo narrativo.

Da mesma forma que os leitores de notícias, os espectadores dos filmes que abordam o Holocausto – sejam estes ficcionais ou documentais – também são afetados por um turbilhão de explicações e enredos pré-existentes que modulam a interpretação. Segundo Elsaesser (2009), no que diz respeito ao cinema dedicado ao Holocausto, a narrativa geralmente já está montada e sempre mostra os detentos dos campos nazistas como indivíduos desprovidos de ação. Essa narrativa se baseia no típico *pathos* do melodrama que, em determinadas circunstâncias, até nos leva a gritar à frente das telas na tentativa de alertar os personagens: “cuidado, você está em perigo” (ELSAESSER, 2009, p. 65 – Tradução nossa). Contudo, sabemos que os personagens jamais nos escutarão. Nesses casos, o alerta é impulsionado por um conhecimento prévio do assunto apresentado.

Respite pode até despertar no público o desejo de colocar para fora uma mensagem de alerta – lembremo-nos das sequências do embarque dos prisioneiros nos trens –, no entanto Farocki aplica uma estratégia para que isso não aconteça e “tenta zerar nossas antecipações e expectativas” (ELSAESSER, 2009, p. 65 – Tradução nossa). É por isso que o cineasta faz pouquíssimas intervenções na composição do material e o exhibe como se tivesse apenas rebobinado (*re-wind*) uma fita magnética e novamente reproduzido seu conteúdo (*replay*). A proposta consistiria em apresentar as filmagens de Breslauer exatamente como elas são.

A partir dessa ideia, conforme sugere Elsaesser (2009), assistimos – dentro do filme de Farocki – ao filme de Breslauer, sendo este último pertencente a um gênero pouco familiar: o do filme institucional. Com isso, somos desligados do típico *pathos* do melodrama e vemos uma realidade bastante diversa daquela que conhecemos sobre os campos administrados pelos nazistas. As cenas retratam Westerbork como uma pequena cidade europeia, cuja comunidade local está organizada em torno das atividades de uma indústria que oferece aos moradores trabalho, saúde, educação e atividades recreativas – Elsaesser (2009, p. 66) ilustra esse modelo de cidade com alguns exemplos: Eindhoven, nos Países Baixos (Philips); Zlin, na República Tcheca (Bata) e Wolfsburg, na Alemanha (Volkswagen).

Em *Respite*, Farocki subverte a estrutura da narrativa tradicional, baseada em uma linearidade cara à teoria do progresso e a partir da qual a história oficial é contada. Com o auxílio da montagem, passado e presente são colocados lado a lado, guiando-nos para uma reconstrução da história. A partir daí, temos a oportunidade de reinventar nossa memória sobre o Holocausto, conforme veremos adiante. Por estas razões, *Respite* constitui um filme inovador, visto que libera o homem das fixações em relação ao passado e o direciona para o *novo* da vida.

2 NO ESCOPO DA MEMÓRIA

Sempre que eu ensinava cinema eu insistia em assistir ao filme nos mínimos detalhes; primeiro, à mesa de edição, depois com a ajuda do vídeo, hoje com o DVD. Às vezes, assistíamos a um filme – sequência por sequência – por quatro dias, passando para trás e para frente, várias e várias vezes (FAROCKI, 2009, p. 239 – Tradução nossa).

O trabalho com as imagens de arquivo na montagem é capaz de revelar um passado que está vivo e possui um poder transformador em relação à história. O gesto de retomada apresenta uma história dotada de fissuras a serem preenchidas por descobertas que se encontram adormecidas nas imagens. Tais descobertas impulsionam não só a reescrita da história, como também a construção – ou a reconstrução – da memória, que muda de acordo com os “nossos afetos e expectativas” (FRANÇA, 2008, p. 7) diante do presente.

Essas considerações suscitam a seguinte pergunta: Quais são as particularidades da memória com que *Respite* está comprometido? Para respondermos a tal questão, precisamos, inicialmente, averiguar o modo como o cinema procura reencenar os fatos do passado para que, assim, possamos determinar as particularidades da memória com que o filme de Farocki está comprometido.

O “cinema de montagem ou de compilação” (LEANDRO, 2003, p. 3 – Tradução nossa) – assim chamado dentro de uma acepção técnica – torna visível, na atualidade, as imagens de *ontem*. Vimos que a montagem propicia o desenvolvimento de um olhar aguçado sobre os acervos, dando ensejo a uma remontagem da história. Esta remontagem gera mudanças na maneira como nos lembramos dos fatos do passado, isto é, no modo como concebemos a memória (FRANÇA, 2008). Por esta razão, esse tipo de cinema também pode ser chamado de “cinema mnemônico” (LEANDRO, 2003, p. 3 – Tradução nossa), em uma referência à sua participação no processo de construção da memória.

No cenário audiovisual contemporâneo, existe uma extensa variedade de filmes que, por meio da apropriação das imagens de arquivo, coloca a questão da memória no centro de sua discussão (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011). Em determinados casos, trata-se de filmes cujo interesse pelo passado busca realçar os “resíduos da história e da memória não oficial” (FRANÇA, 2008, p. 11). Não seria essa a proposta de *Respite*? Ao retomar as imagens de Westerbork e trabalhá-las na montagem, Farocki deu visibilidade a histórias pouco conhecidas pela sociedade (ELSAESSER, 2009), e que estão relacionadas com a participação dos detentos no filme de Westerbork. A iniciativa do cineasta abriu espaço para aspectos recalcados do passado que chacoalham as codificações da história oficial e que

alteram as nossas lembranças. Em *Respite*, deparamos com outras experiências que ressurgem no tempo e espaço para apontar que, no contexto geral da história do Holocausto, existem outras histórias a serem recordadas.

Os documentários que se baseiam no uso de imagens já existentes adotam caminhos bastante distintos (LINS; REZENDE, 2010) para explorar a memória em sua dimensão pública. Alguns filmes abordam a memória de forma monumental, a partir da “ilusão de um passado perfeito” (FRANÇA, 2008, p. 6), ou seja, um passado que já estaria realizado. A história, nesses casos, seria apresentada em uma sequência linear, que organiza seus acontecimentos em etapas que seguem um encadeamento lógico, sem rupturas. Outros filmes – como *Respite*, por exemplo – encarregam-se de discutir a memória a partir de um passado que ainda está por se fazer. Trabalhos desse tipo nos convidam a prestar atenção nos vazios das representações pictóricas, no caráter lacunar das imagens que nos remete a uma história de natureza fragmentária e a uma memória a ser conjugada no “futuro do pretérito” (LISSOVSKY *apud* FRANÇA, 2008, p. 6), isto é, uma memória que “murmura o que *poderia* ter sido” (FRANÇA, 2008, p. 6), em vez de apenas determinar um “*isso foi*” (FRANÇA, 2008, p. 9).

O cinema de montagem desvencilha-se da história cronológica para se apoiar na tradição da história messiânica, entendida por Agamben (1998) como a “história da salvação”. Trata-se de uma história que busca salvar certos aspectos do passado para que sejam julgados à medida que são revistos no tempo presente – Benjamin se refere ao tempo presente como o “tempo de agora” (*apud* GAGNEBIN, 1985, p. 8).

O trabalho com as imagens de Breslauer recupera determinados pontos que foram varridos da história oficial, com o intuito de interrogá-los na concretude do *aqui* e *agora*. Esse interrogatório, o chamado “juízo final” (BENJAMIN, 1985, p. 223), celebra a redenção da humanidade, visto que a libera das fixações em relação a um passado que, a princípio, é inexorável, mas que, no presente, admite mudanças. Tais mudanças valorizam os rearranjos que acompanham o processo de constituição mnemônica para dar boas-vindas a uma memória que, assim como a história, encontra-se fora da ordem do instituído e aberta às surpresas da vida.

Desde a segunda metade do século XIX, as discussões em torno da memória histórica têm sido levantadas por diversos pensadores, como Friedrich Nietzsche (*apud* FRANÇA, 2008), por exemplo. Na *Segunda consideração intempestiva*, intitulada *Da utilidade e desvantagem da história para a vida*, Nietzsche (2003) critica “toda relação paralisante do homem com a história” (FERRAZ, 2010, p. 108). Para o filósofo, a sociedade de sua época

cultivava um forte apego em relação ao passado. Esse culto se deve, sobretudo, à maneira como o homem concebia a história, guiada por um caráter positivista e pela teoria do progresso.

Tal como Benjamin, Nietzsche também se dedicou a criticar a objetividade e a rigidez atribuídas à história. De certa forma, seu pensamento também teria buscado a abertura do conhecimento histórico, a partir do qual seria instaurada uma memória que não fosse sufocada pela inflexibilidade do passado.

Na visão nietzschiana (2003), o homem feliz é aquele que sabe esquecer; é aquele que, em vez de venerar o passado, dispõe-se a viver de maneira *a-histórica*, sendo absorvido pela força do *instante* (FERRAZ, 2010). Cabe ressaltar que viver de maneira *a-histórica* não corresponde a uma eliminação do passado, afinal sua revisão possui grande relevância para as inovações da vida; basta atentarmos à seguinte constatação: olhar para trás nos ajuda a não cair em “idênticas ciladas” (FERRAZ, 2010, p. 124).

Na abertura da *Segunda consideração intempestiva*, Nietzsche (2003) nos convida a contemplar um rebanho que pasta no campo. Sem diferenciar o *ontem* e o *hoje* os animais saltitam de lado um para o outro, descansam e voltam a pular. O homem, orgulhoso de sua humanidade, pergunta a um dos animais: “por que não me falas sobre tua felicidade?” (NIETZSCHE, 2003, p. 7). Completamente imerso no instante presente, o animal silencia e se põe apenas a mirar. O animal deseja explicar, mas “sempre esquece o que queria dizer” (NIETZSCHE, 2003, p. 7), tendo, inclusive, se esquecido desta resposta. Desgostoso e abalado em sua própria arrogância, o homem se dá conta de que ele se lembra; então inveja o viver a-histórico do animal.

Viver a-historicamente equivaleria a uma suspensão provisória do passado; um desapego em relação ao conhecimento histórico; um modo de existência vinculado a uma noção de tempo que se caracteriza pelo seu aspecto contínuo, sem que haja uma delimitação entre o passado e o presente. Quando o homem configura o tempo dessa forma, ele abraça as histórias que podem se formar no desenrolar da vida. Viver a-historicamente significa perceber o mundo – por que não as imagens? – no ímpeto do presente, estando aberto às novidades que a vida nos preserva; é deixar que a humanidade renove-se a partir de atos de criação. Como disse Gilles Deleuze (1981, p. 19), a propósito do a-historicismo proposto por Nietzsche, “criar é aligeirar, é descarregar a vida, inventar novas possibilidades de vida”.

Ao que parece, quando Benjamin (1985, p. 229) sugere que a história seja feita de um “tempo saturado de *agoras*”, seu pensamento dialoga com o de Nietzsche, sobretudo se pensarmos na questão da vivência dos *instantes*. Ambas as reflexões partem de uma noção de

tempo uniforme – que simplesmente *escoa* – para ressaltar a importância de um olhar não aficionado sobre o passado; e que se atenha ao presente. Em seus ensaios, os dois filósofos prezaram uma reformulação do conceito da história para que ela não fosse compreendida como algo realizado, mas sim como algo que é passível de transformações.

Quando refazemos a história, deixamos de enxergar o passado dentro de sua inflexibilidade e passamos a vê-lo como algo que se faz no *agora*, na brevidade do *instante*. Logo, se o passado encontra-se em permanente reformulação, nossas lembranças também sofrem alterações. A partir dessas ideias, propomos que tanto Benjamin quanto Nietzsche contribuíram – cada qual à sua maneira – com a inauguração de uma noção de memória que se reconstrói a todo o momento; uma memória que está calcada nas ideias de “criação, deslocamentos e derivas” (FRANÇA, 2008, p. 7).

A montagem, em seu afã pela recuperação do passado e reescrita da história, pretende trazer à tona uma memória que preserva – até determinado ponto – as marcas de *ontem*; entretanto, esta memória se refaz à medida que nos confrontamos, no presente, com as imagens de arquivo. Segundo a pesquisadora Andrea França, o trabalho com os acervos na montagem:

[...] cria uma imagem liberada do passado e do tempo cronológico, uma imagem que permite a realização de uma memória dinâmica e aberta para o *novo*, apontando para um *pode ser* no interior de um *isso foi*, e, ao mesmo tempo, reiterando um *isso foi* que permanece (FRANÇA, 2008, p. 9).

2.1 As condições transcendentais da montagem: repetição e paragem

A visualização do material de Westerbork nos dirige ao mês de maio de 1944 – época em que as filmagens foram rodadas. Ao optar por fazer poucas interferências na composição do filme, exibindo-o no estado em que foi exumado, Farocki retorna ao passado de Westerbork, tornando-o novamente possível para que seja revisto. Segundo Elsaesser (2009), esse retorno constitui uma *repetição*, que é feita como se o cineasta tivesse simplesmente rebobinado uma fita magnética (*re-wind*) e, mais uma vez, reproduzido seu conteúdo (*replay*). Ao longo da reexibição, Farocki enfatiza esse retorno com a inserção de uma mesma sequência em diversos trechos da montagem. Outros recursos estilísticos também podem ser observados em *Respite*, como a *interrupção* e a ampliação de alguns quadros. A partir de tais procedimentos, as imagens são extraídas do fluxo narrativo e passam a ser vistas em sua

materialidade. De acordo com Agamben (1998), repetir e interromper são ações que atuam de forma conjunta para cumprir com a “tarefa messiânica” do cinema, o resgate de aspectos esquecidos do passado.

Em um ensaio dedicado ao cinema de Guy Debord, Agamben (1998) reconheceu duas “condições transcendentais da montagem”: a repetição e a paragem. A primeira delas seria o retorno daquilo que foi. Vale frisar que a repetição não constitui o retorno do idêntico, “do mesmo enquanto tal que retorna” (AGAMBEN, 1998). A novidade trazida pela repetição reside na restituição da possibilidade daquilo que foi. Em outras palavras, a repetição torna o passado novamente possível. Agamben aponta que é nesse aspecto que a repetição aproxima-se da memória, dado que a memória também não pode nos devolver aquilo que foi; ela apenas restitui ao passado a sua possibilidade.

Assim como Debord, Farocki introduz a repetição como um dos elementos-chave de seu método de montagem (ELSAESSER, 2004). De acordo com Elsaesser (2009), no caso de *Respite*, a repetição se aplica – em um sentido amplo – a partir das estratégias de *re-wind* e *replay*. Já sabemos que as pouquíssimas interferências de Farocki sobre o material de Breslauer causa a impressão de que o diretor simplesmente retornou ao ponto inicial do filme para reproduzir seu conteúdo outra vez. A escolha de Farocki – de exibir o material tal como foi encontrado – dá ao espectador a oportunidade de revisar o passado de Westerbork. No filme aqui analisado, “[...] a repetição propicia um retorno a um ponto anterior, a um *status quo ante*” (ELSAESSER, 2009, p. 64 – Tradução nossa).

Também observamos que Farocki procura reforçar o retorno do passado por meio da repetição de uma mesma sequência em diversos trechos da montagem. Em três diferentes momentos do filme, assistimos, por exemplo, a uma cena na qual o comandante Gemmeker caminha com seu cachorro e um de seus oficiais na plataforma de embarque e desembarque de Westerbork. Em determinado ponto do percurso, a dupla encontra outros dois oficiais. O grupo permanece no local enquanto conversa calmamente. Todos ali presentes são enquadrados pela câmera de Breslauer.

Na primeira vez em que essa cena é mostrada, Farocki destaca o rosto de Gemmeker com um círculo, a fim de apresentar o responsável pela realização das imagens. Na segunda vez, o diretor conta que alguns sobreviventes disseram que Gemmeker deveria ter sido enforcado com um lenço de seda, devido às suas benfeitorias – sabemos que, em Westerbork, os prisioneiros não sofriam maus tratos físicos. E, por fim, na terceira vez, Farocki menciona que, durante o julgamento perante o tribunal de Assen (LINDEPERG, 2013), o comandante alegou que desconhecia os fatos ocorridos em Auschwitz.

Em *Mon ennemi préféré*, Comolli (*apud* LEANDRO, 2014) sugere que, no cinema, precisamos dar ao inimigo um rosto humanizado, sem que lhe seja associado um aspecto caricatural ou diabólico. Ao reprisar os trechos nos quais Gemmeker aparece, Farocki teria salientado o rosto do comandante, em sua condição humana, para lhe atribuir responsabilidade pelas mortes de milhares de vítimas deportadas para os campos do Leste europeu.

E se, por meio da repetição, Farocki também estivesse fazendo um convite para nos colocar na posição do algoz não para “desestruturar seu sistema de defesa” ou para “expor suas fraquezas”, mas sim para “desmontar suas engrenagens” (COMOLLI, 2008, p. 126), fazendo aparecer suas contradições? Ora, a repetição, acompanhada da exibição de outras imagens – como a logomarca de Westerbork –, evidencia as incongruências do comandante.

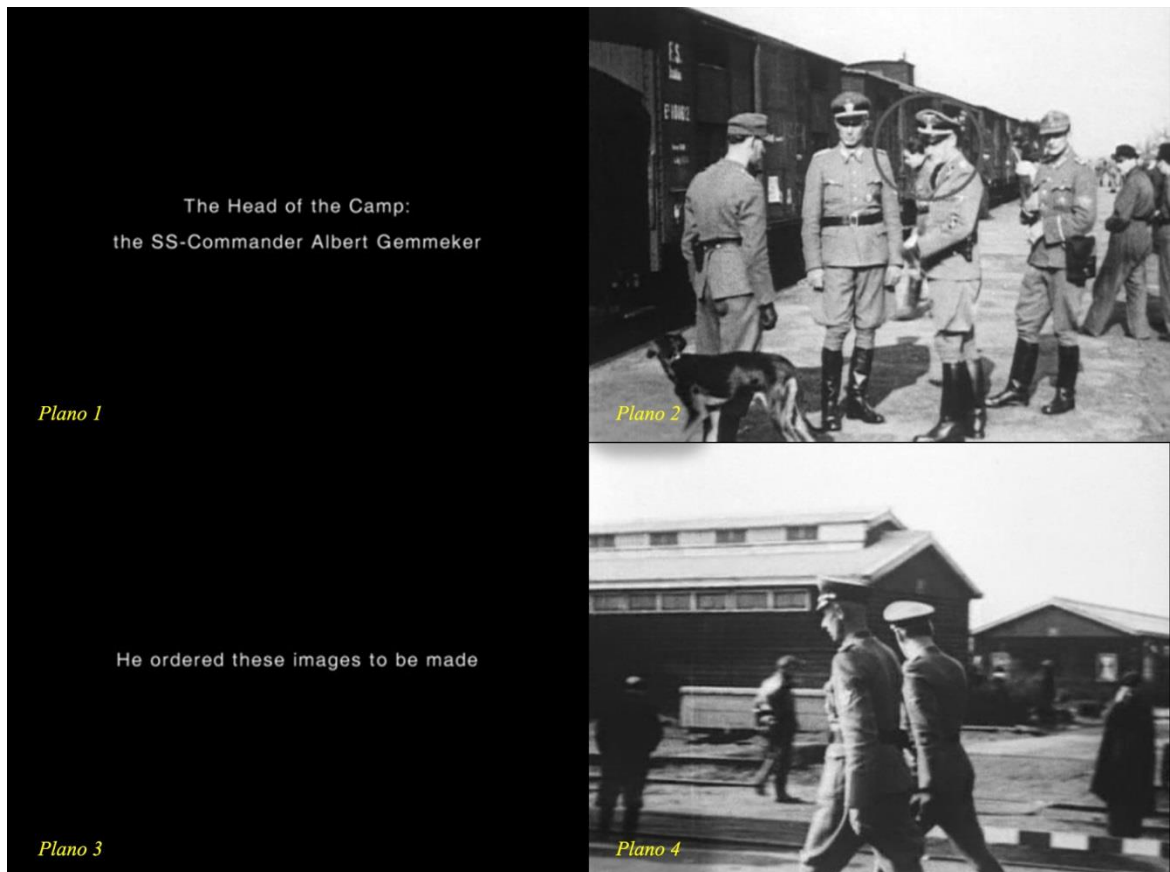


Figura 6 - Uma das sequências de *Respite* em que o comandante Gemmeker aparece.
Fonte: *Respite* (2007)

Conforme exposto anteriormente, para evitar que fosse transferido para os *fronts* do leste, Gemmeker ordenou a realização de um filme sobre Westerbork para justificar, junto às autoridades de Berlim, a manutenção do campo, mostrando todos seus benefícios para o

sistema econômico alemão. O argumento do filme propunha apresentar Westerbork como um local de trabalho (*arbeitslager*) e de trânsito. Assim, de acordo com Lindeperg (2013), o campo mostrava-se útil à economia germânica de duas maneiras: de um lado, podia-se explorar a força de trabalho dos prisioneiros para a fabricação de baterias e peças de avião; de outro, o campo alimentava a indústria da morte, cujas mercadorias eram os corpos desumanizados dos detentos. Essa concepção do morticínio como uma atividade industrial se comprova a partir da logomarca⁷ encontrada por Farocki entre os materiais gráficos destinados a promover o campo. Diante dessas pistas, a ignorância do comandante sobre Auschwitz parece falsa.

A repetição propicia o retorno do passado para que ele seja revisto e rediscutido. A partir daí, certos pontos de outrora podem ser julgados na atualidade. Para Gilles Deleuze (1981, p. 33), trata-se de uma “uma repetição que salva. [...] uma repetição libertadora [...]”, visto que ela opera no resgate do que ficou adormecido lá atrás. Uma das grandes conquistas proporcionadas por essa técnica é a comprovação de que o passado está vivo, uma vez que a repetição dá destaque ao caráter lacunar do passado. Tornar o passado novamente possível, do ponto de vista de Agamben (1998), seria o mesmo que atualizá-lo; e a atualização enfraquece a nossa relação obsessiva com o passado, na medida em que ele aparece como algo que se transforma a cada revisão feita no presente. Também seria nessa perspectiva que Deleuze (1981) diz que a repetição salva, pois ela nos liberta do peso massacrante de um passado inexorável. E, se pensarmos nos deportados de Westerbork, a repetição também contribui para redimir todos os prisioneiros enviados para Auschwitz ou Sobibór, ao apontar o responsável por suas mortes.

A segunda “condição transcendental” verificada por Agamben (1998) é a *paragem*. Esta consiste na retirada da imagem do fluxo narrativo para analisá-la em sua materialidade, como se a imagem fosse uma peça arqueológica (DIDI-HUBERMAN, 2010). Trata-se de “uma hesitação prolongada entre a imagem e o sentido” (AGAMBEN, 1998), que não corresponderia a uma pausa cronológica, mas sim a um simples ato de subtração da imagem da lógica narrativa.

Paul Valéry (*apud* AGAMBEN, 1998) comentou que as cesuras de um poema se dão a partir da oposição entre o limite sonoro – isto é, métrico – e o limite sintático. A não coincidência entre o som e o sentido, própria dessa oposição, provocaria uma interrupção no ritmo, no desenrolar das palavras, fazendo-as aparecer enquanto tais. As ideias de Valéry nos

⁷ Ver Figura 1.

ajudam a compreender a paragem observada no cinema debordiano. Comparativamente ao poema, a pausa de que Agamben (1998) fala, como sendo um elemento constitutivo da montagem, gera uma disjunção entre o sentido e a imagem, propiciando a sua exibição na condição de imagem pura, desvinculada dos propósitos da narrativa.

Observamos, na montagem de *Respite*, a ocorrência da paragem. Para ilustrar, pensemos na sequência do cabaré noturno, na qual os prisioneiros interpretam números musicais e *sketches* de comédia para os oficiais da SS. À medida que as imagens fluem na tela, Farocki comenta que, durante as apresentações, os internos tinham a permissão de se vestirem como cidadãos livres [civis] e de abrirem mão da estrela de David – ornamento que os judeus eram obrigados a portar em local visível do corpo no dia a dia. De repente, somos surpreendidos pela entrada de uma mulher uniformizada no palco, empurrando um carrinho de mão. Neste momento, Farocki congela o quadro para chamar a atenção para o figurino da personagem e para as letras (FK) gravadas na lateral da caçamba de madeira. FK era a sigla da *Fliegende Kolonne* – espécie de unidade móvel da polícia administrativa do campo, composta por judeus.

Ao interromper a continuidade da sequência, Farocki desloca a imagem do fluxo narrativo para exibi-la em seu caráter material, convocando-nos a lançar um olhar de arqueólogo sobre a figura. A interrupção possibilita que nos concentremos nos detalhes que poderiam se escapar a um olhar que não se preocupa em examinar as camadas das imagens. Após alguns segundos de pausa, Farocki repete algumas cenas que foram exibidas no início do filme e que mostram a presença da FK em Westerbork. Uma das funções atribuídas à unidade policial era a recepção dos recém-chegados ao campo, para orientá-los e encaminhá-los aos postos de identificação. A FK também se encarregava de organizar as deportações semanais, coordenando a formação das filas durante o embarque e prestando auxílio no preparo das listas com os nomes dos próximos indivíduos a serem deportados (LINDEPERG, 2009).

A *Fliegende Kolonne* faz pensar sobre os prisioneiros que, de alguma forma, colocaram-se do lado do inimigo, formando aquilo que Levi definiu, em *Os afogados e os sobreviventes*, de “zona cinzenta” (*apud* LINDEPERG, 2009, p. 31 – Tradução nossa). O que levava um prisioneiro a colaborar com a manutenção do negócio de seu opressor? Esta, talvez, seja uma das primeiras perguntas levantadas pelo espectador.

Já sabemos que os detentos estavam envolvidos em táticas de prorrogação, com o intuito de estenderem o tempo de permanência deles em Westerbork e, assim, evitar o contato

com o desconhecido – a morte. Para se esquivar desse trágico encontro, conforme exposto no capítulo anterior⁸, os prisioneiros precisavam mostrar toda sua força de trabalho.



Figura 7 - Presença da FK no campo de Westerbork.
Fonte: *Respite* (2007)

Para as vítimas, a manutenção do campo era imprescindível para escapar da deportação. Logo, se levarmos em conta que os integrantes da FK eram prisioneiros, diríamos que eles também estavam envolvidos em táticas de prorrogação; e que, assim como os outros detentos, tinham que se mostrar úteis por meio de sua força de trabalho. Embora o trabalho da

⁸ Ver página 27.

FK envolvesse tarefas como a deportação, até que ponto poderíamos afirmar que esse grupo cooperava com o algoz se, por trás de toda essa realidade, havia uma luta pela sobrevivência?

A discussão acarretada por um simples questionamento – por que alguns internos colaboraram com o inimigo? – desdobra-se em outros questionamentos que apontam para trajetórias e pontos de vista que se convergem na montagem. Para Elsaesser (2009), o principal objetivo de Farocki, em *Respite*, seria exatamente esse: abordar uma infinidade de pontos de vista, de modo a dar visibilidade a narrativas que foram pouco aprofundadas pela história oficial e que ainda estão perdidas nas profundezas das imagens.

A paragem também foi explorada em outros momentos do filme, como, por exemplo, em uma cena que se passa na plataforma de embarque e que mostra uma mulher idosa sendo transportada sobre uma cadeira de rodas por um dos integrantes da FK. Na parte dianteira da cadeira, há um suporte com uma mala que contém uma inscrição – provavelmente, marcada a giz – com a identificação e a data de nascimento da mulher. Novamente, Farocki pausa a fruição da sequência e tenta analisar a imagem em sua natureza imagética. O cineasta, então, amplia a fotografia para decifrar o que está escrito na bagagem: “F ou P Kroon. 26 de 82 ou 92?” (*Respite*, 2007 – Tradução nossa). Em seguida, Farocki conta que, quando consultou a lista oficial de deportados, encontrou o nome de Frouwke Kroon⁹, a mulher da cadeira de rodas, nascida em 26 de setembro de 1882. De acordo com as informações da fonte examinada por Farocki¹⁰, Frouwke foi deportada em 19 de maio de 1944 – dia em que a filmagem foi realizada – para Auschwitz, onde foi assassinada logo após a sua chegada, aos 61 anos de idade.

Em *Respite*, o congelamento dos quadros nos insere em um mundo que se constrói e desconstrói a cada descoberta. Desvinculadas das narrativas, as imagens podem ser verificadas enquanto tais, fazendo emergir, em suas superfícies, detalhes que até então eram imperceptíveis ao olhar. Estes detalhes corresponderiam aos restos sobre os quais Didi-Huberman (2010) tanto falou; são as palavras e os números gravados na bagagem de Frouwke ou as diferentes narrativas que ganham visibilidade na montagem.

A cada descoberta chegamos a um novo lugar, onde serão levantados questionamentos e hipóteses que nos direcionarão a outro lugar. Pode ser que, ao longo desse percurso, precisemos interromper o processo de reflexão para melhor analisar ou então retornar a um

⁹ As iniciais do nome da cadeirante são as mesmas da *Fliegende Kolonne* (LINDEPERG, 2009).

¹⁰ Ao recorrer a outra fonte, Farocki voltou à imagem pausada para relacioná-la com outro elemento e, por meio do cruzamento de informações, conseguiu chegar à data de realização das filmagens. De acordo com o que foi abordado no capítulo 1, relacionar a imagem com outros elementos constituiria um dos procedimentos essenciais do trabalho com as imagens de acervo na montagem.

ponto anterior para recuperar algo que ficou para trás. A partir da repetição e da paragem, Farocki pôde identificar um dos responsáveis pelas mortes dos deportados, discutir o genocídio sob a ótica de uma atividade industrial, trazer à tona uma visão crítica sobre o papel da FK, fazer uma leitura do que estava escrito na mala da cadeirante e apontar a data em que foram feitas as tomadas – 19 de maio de 1944. Esse dado poderia nos levar a outros lugares, colocando-nos em contato com outros objetos escondidos nas imagens, isto é, outros restos? Ao que parece, sim.



Figura 8 - Deportação de Frouwke Kroon, em 19 de maio de 1944.
Fonte: *Respite* (2007)

Farocki avança e pontua que, no dia 19 de maio de 1944, um trem saiu de Westerbork com 691 pessoas a bordo. Estas pessoas foram levadas para Bergen-Belsen, Terezín, Auschwitz ou Sobibór. Nesse dia, Breslauer filmou uma criança que se pendurou em uma das janelas do comboio para dar adeus a um senhor – esta cena se repete em três momentos diferentes da montagem; um homem que ajudou um dos integrantes da *Ordnungsdienst*¹¹ a fechar a porta do vagão em que se encontrava; outro homem que se debruçou sobre um pequeno buraco de ventilação do trem e sorriu para a câmera.

Em um texto no qual Farocki faz uma retrospectiva de sua vida e obra, ele conta que, ao ter tido contato com o material de Westerbork, teve dificuldades para fazer uma leitura das imagens de Breslauer, em razão da atmosfera de tranquilidade que toma conta das cenas, principalmente as de embarque.

Quase todos os deportados carregavam bagagens consigo, sem saber que, ao chegarem a Auschwitz, teriam seus pertences confiscados pelos nazistas (FAROCKI, 2009, p. 238 – Tradução nossa).

Qual seria o motivo dessa atmosfera de tranquilidade? De acordo com Farocki, a presença da câmera talvez tivesse dado às vítimas alguma segurança em relação à deportação – “Como o destino final poderia ser tão terrível se a SS permitiu que a partida fosse filmada?” (*Respite*, 2007 – Tradução nossa). Por esta razão, visualizamos cenas como as descritas acima, nas quais uma criança despede-se do pai ou do avô como se, em breve, fosse reencontrá-lo; um homem ajuda outro a fechar a porta do veículo que, muito provavelmente, o levou para a morte; um homem sorri para a câmera enquanto partia para um destino desconhecido. Observemos que, a partir de uma única informação – 19 de maio de 1944 –, outros questionamentos e hipóteses foram levantados. Seria nesse sentido que os recursos composicionais operados por Farocki engendram um processo de incessante construção e reconstrução do mundo.

Juntas, a repetição e a paragem estão incumbidas da “tarefa messiânica do cinema” (AGAMBEN, 1998), isto é, o resgate do que ficou esquecido no passado. Ao retomar os fatos precedentes da história, o cinema os retira da ordem do consumado e os traz à luz no tempo presente, para que tenhamos a chance de revê-los com calma, quantas vezes for necessário. Se possível, podemos, inclusive, interromper o processo de revisão, de modo a resgatar outros pontos que também estão esquecidos no passado.

¹¹ Composta por judeus internados, a *Ordnungsdienst* era a polícia administrativa do campo (LINDEPERG, 2009).



Figura 9 - Criança se despede da janela do trem, em 19 de maio de 1944.
 Fonte: *Respite* (2007)

Em *Respite*, a ação conjunta dessas duas técnicas contribui para que nos apropriemos do passado do Holocausto e passemos a enxergá-lo de outra maneira, fora de uma dimensão cuja intransigência não oferece espaço para a emergência de outras histórias. Nesse sentido, a montagem atua como um instaurador de novos mundos, na medida em que concebe um passado que tem potencial para se atualizar a cada vez que o tornamos novamente possível e que nos dispomos a revisá-lo sem euforias, pausadamente. O procedimento é revolucionário, pois nos liberta de uma relação paralisante com o passado e nos mostra que a história também pode se renovar com base em nossos próprios estímulos e hesitações. Se a história se faz dessa forma, conseqüentemente, nossa memória também está suscetível às transformações acarretadas pela montagem. Trata-se de uma memória que se realiza hoje, na experiência do agora, no exato instante em que visualizamos as imagens do passado, fazendo comparações entre um “*isso foi*” (FRANÇA, 2009, p. 9) e um “*poderia ter sido*” (LISSOVSKY *apud* FRANÇA, 2009, p. 6). Enfim, a montagem, apoiada na repetição e na paragem, condiciona a elaboração de uma memória que em vez de ser preservada, dentro de uma lógica conclusiva do arquivamento, mostra-se como “fruto de escolhas, articulações, elipses, reticências” (FRANÇA, 2008, p. 5).

2.2 A reelaboração da memória

Além das técnicas de repetição e paragem, Farocki faz uso de cartelas com fundo negro para inscrever alguns comentários que facilitam a leitura das imagens e provocam uma reflexão sobre o uso do material de acervo. Convoca-se, aí, a memória oficial para se confrontar com o conteúdo das imagens de Breslauer, com o intuito de instigar uma crítica à forma como a história clássica tem procurado abordar o Holocausto. Com o auxílio das cartelas, a montagem apresenta-se como uma estratégia capaz de ressuscitar o passado e se legitima como um espaço onde a memória pode ser reelaborada (LEANDRO, 2003).

Para Lindeperg, as cartelas funcionam como “facilitadores da visão” (2009, p. 32 – Tradução nossa), uma vez que elas são utilizadas por Farocki para fazer pequenas observações que auxiliam na leitura das imagens. Vale frisar que, em momento algum, Farocki pretende, por meio dessas observações, direcionar o espectador a uma interpretação pré-concebida. Essa hipótese é desmistificada por Lindeperg ao sugerir que as cartelas apenas orientam para “estimular a imaginação do espectador” (2009, p. 33 – Tradução nossa).

A primeira orientação é dada no início do filme, antes da exibição das imagens. “Filme mudo”, salienta Farocki (*Respite*, 2007 – Tradução nossa) logo na primeira cartela¹². Em seus escritos, o diretor contou que o material original era silencioso e que o manteve assim, tendo adicionado apenas algumas legendas, pois seu objetivo era fazer com que as “imagens falassem por si mesmas” (FAROCKI, 2009, p. 239 – Tradução nossa). Essa ideia remete à *Natureza morta* (2005), documentário dirigido pela cineasta portuguesa Susana de Sousa Dias, feito a partir de retratos de identificação produzidos durante a ditadura salazarista.

Embora *Natureza morta* tenha se apoiado em um *design* sonoro meticuloso, a montagem de Susana aproxima-se da de Farocki no que diz respeito a uma busca pelo próprio discurso dos registros visuais. Em *Natureza morta*, a exposição material das imagens torna perceptível seu silêncio, o “testemunho desses retratos em preto e branco” (LEANDRO, 2012a, p. 27). De modo análogo, em *Respite*, a preservação da mudez das imagens de Breslauer visa destacar o silêncio que lhes é inerente; e que constitui o testemunho das vítimas retratadas nas filmagens.

Graças à montagem, tanto em *Natureza morta* quanto em *Respite*, as imagens são tratadas como “matéria viva” (LEANDRO, 2012a, p. 27), dotadas de um discurso próprio. Em

¹² Lindeperg (2009) e Elsaesser (2009) entendem que as cartelas fazem uma referência aos primeiros filmes da história do cinema.

ambos os casos, esse discurso é o silêncio, que é “capaz de testemunhar sobre o passado, mesmo sem dizer nada” (LEANDRO, 2012a, p. 27).

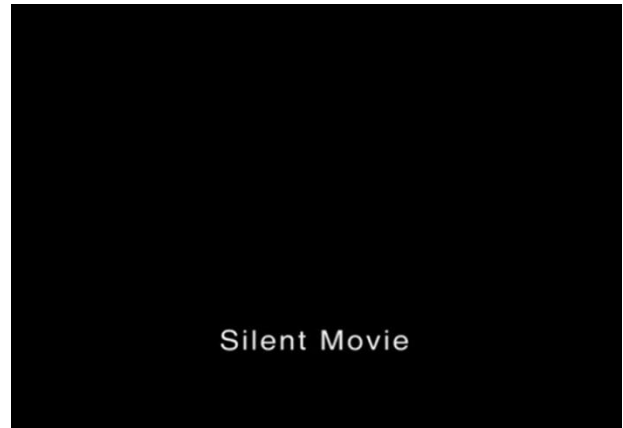


Figura 10 - Primeira cartela de *Respite*.
Fonte: *Respite* (2007)

Ao longo de *Respite*, outros apontamentos foram inseridos na montagem para facilitar o entendimento das imagens. Ao apresentar uma sequência filmada no trem, Farocki chama a atenção para uma marcação feita pelos nazistas na lateral de um dos vagões: “74 pessoas” (*Respite*, 2007 – Tradução nossa) – este era o número de indivíduos que estava a bordo do comboio em questão. Eis que surge uma nova cartela: “Mais tarde, quando o trem partiu, o número foi corrigido”. A imagem do trem em movimento então é reproduzida e, logo em seguida, congelada. No momento da pausa, o diretor observa: “O número 74 foi riscado e substituído por 75” (*Respite*, 2007 – Tradução nossa). Isso mostra como a SS era atenta aos números.

De acordo com Elsaesser (2009), em *Respite*, as cartelas também foram utilizadas para que Farocki pudesse suscitar uma reflexão sobre o uso inapropriado das imagens de arquivo, tendo em vista os desdobramentos éticos com as quais os artistas e historiadores comumente lidam ao retomarem as imagens do passado. O pesquisador conta que, a partir dos anos 1950, os *rushes* dos trens fizeram parte da composição de diversos programas televisivos e filmes sobre o Holocausto. Em grande parte dessas realizações, a maneira como o material foi utilizado acabou por descontextualizá-lo e inibir as descobertas que poderiam ser extraídas dele.

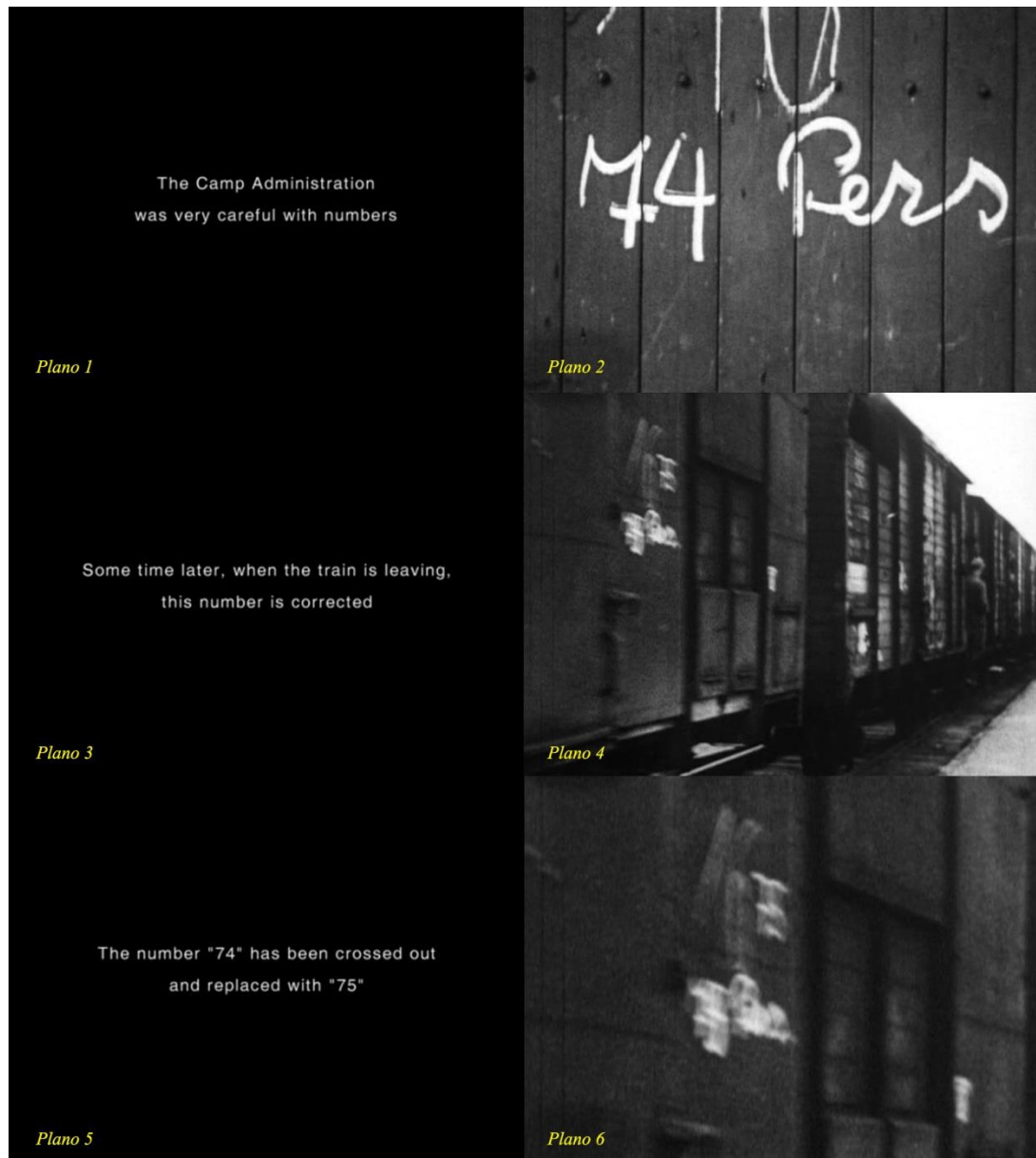


Figura 11 - Correção do número 74 para 75.
 Fonte: *Respîte* (2007)

Em *Noite e neblina* – documentário realizado em 1955, pelo diretor francês Alain Resnais –, as sequências do embarque aparecem, na montagem, acompanhadas de outras que encobertam toda a história intrínseca às imagens de Breslauer. Elsaesser (2009) afirma que a maneira como Resnais se serviu das imagens constitui um dos motivos que levou Farocki a fazer poucas intervenções no material de Westerbork. Lindeperg (2009) observa que, quando Resnais incluiu, em seu filme, as tomadas dos trens, ele as interligou com uma sequência feita em um campo polonês, no qual um homem e três crianças, visivelmente aterrorizadas, caminham em uma plataforma. A montagem, nesse caso, suprime a atmosfera de

tranquilidade que confere singularidade e um valor histórico inestimável às imagens de Breslauer.

Curiosamente, de um material que possui quase 80 minutos de duração (ELSAESSER, 2009), Resnais e outros realizadores serviram-se, de modo exaustivo, de apenas um trecho do material, os *rushes* dos trens. Segundo Lindeperg (2009), isso talvez se deva a uma dificuldade de encaixe das outras sequências, como as de lazer, por exemplo, em uma montagem que pretende abordar os campos nazistas de *outra maneira* – sabemos que esta outra maneira geralmente está ligada à forma como a história oficial tem se dedicado a descrever, ao longo de mais de meio século, os campos nazistas.



Figura 12 - Sequência de *Noite e neblina*. No plano 1, cena da deportação de Westerbork. No plano 2, um homem e três crianças caminham na plataforma de desembarque em um campo na Polônia. Fonte: *Noite e neblina* (1955)

Ao exibir, pela segunda vez, a cena das mulheres praticando exercícios físicos, Farocki comenta: “Estas imagens raramente são mostradas – talvez para não causar uma falsa impressão sobre os campos” (*Respite*, 2007 – Tradução nossa). Em seguida, novamente visualizamos a sequência do embarque, acompanhadas de mais uma observação do diretor: “Estas imagens são mostradas com mais frequência” (*Respite*, 2007 – Tradução nossa). Notamos que, a partir das cartelas, Farocki tenta abrir os olhos do público para a forma como as imagens do Holocausto têm sido recorrentemente utilizadas. O problema desse tipo de uso está na limitação que ela impõe ao conhecimento histórico, fazendo perpetuar por gerações histórias que já conhecemos. Certas compilações, conforme expõe Elsaesser (2009), além de não darem abertura e visibilidade para outras narrativas que estão esquecidas no passado, também tendem a manter desconhecida a origem e autoria das imagens.

O descuido em relação à apropriação das imagens de acervo também pode ser observado a partir das inúmeras vezes em que a fotografia de Settela Steinbach, a menina com

um véu – “*het meisje*” (ELSAESSER, 2009, p. 58) –, foi utilizada em exposições, capas de matérias jornalísticas e livros dedicados ao Holocausto. No período pós-guerra, a imagem da menina difundiu-se pelo mundo afora e se tornou um dos maiores símbolos do massacre praticado contra os judeus. No ano de 1995, o jornalista holandês Aad Wagenaar (*apud* ELSAESSER, 2009) publicou um livro no qual ele relata, em detalhes, sua investigação pela descoberta da verdadeira identidade da menina. Ao final de sua pesquisa, Wagenaar não só conseguiu desvendar o nome da garota, como também se surpreendeu com uma novidade – a menina era uma cigana do grupo Sinti, e não uma judia. Segundo Elsaesser:

Embora a imagem de Settela tenha sido utilizada com os melhores propósitos, ela contribuiu, involuntariamente, para suprimir outro massacre praticado pelos nazistas: o genocídio dos Sinti e Roma (ELSAESSER, 2009, p. 60 – Tradução nossa).

Farocki ressalta, em uma das cartelas, que, em 19 de maio de 1944, Settela Steinbach foi enviada junto com sua família para Auschwitz, onde foi assassinada na câmara de gás, aos 10 anos de idade. O diretor também conta que, nesse dia, 245 ciganos foram deportados de Westerbork.

Na sequência em que Settela aparece, podemos ver e sentir o temor em seu olhar. Aparentemente, Breslauer evitou os *close-ups* para não capturar o pavor dos prisioneiros quanto à deportação (LINDEPERG, 2009). No entanto, pode ser que Breslauer tenha sido pego desprevenido, o que muitas vezes acontece quando estamos atrás das câmeras, conforme explica Comolli (2008) em suas notas sobre os sujeitos que filmamos e a *mise-en-scène* documentária. O crítico diz que, nesses momentos em que somos pegos desprevenidos pelo surgimento inesperado de algo ou alguém, apaga-se “a fronteira entre a cena e a vida, entre situação vivida e encenada” (COMOLLI, 2008, p. 54). Aí, podemos ter um acesso ao real sobre o qual a *mise-en-scène* do documentário se realiza.

Diversamente dos prisioneiros que acenavam e esboçavam sorrisos tímidos para a câmera – visto que o filme estava sendo realizado para garantir o funcionamento de Westerbork, logo era importante que todos participassem –, a cena de Settela parece tocar o real de forma implacável. Talvez seja por esta razão que a expressividade de seu olhar provoque tantas emoções e discussões, tendo percorrido o mundo afora como um símbolo máximo do Holocausto.



Figura 13 - Close-up de Settela Steinbach.
Fonte: *Respite* (2007)

A justaposição de imagens, de acordo com Lindeperg (2009), representa uma das marcas da montagem de Farocki. Em *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, documentário de 1989, o diretor exhibe lado a lado imagens provenientes de várias fontes para trazer à tona os objetos que, em um primeiro momento, são imperceptíveis ao olhar. No caso de *Respite*, a justaposição também é praticada, no entanto, ela é feita de um modo completamente diverso; e é aí que as cartelas, mais uma vez, desempenham um papel fundamental no filme aqui analisado.

Em *Respite*, o fundo negro das cartelas cria um espaço onde são evocadas as imagens e as informações que permeiam “a memória e o imaginário coletivo” (LINDEPERG, 2009, p. 32 – Tradução nossa) para serem confrontadas com as filmagens de Westerbork. Elsaesser (2009) comenta que se trata de imagens e informações que são reproduzidas em nossa tela mental, alimentada pelos programas televisivos, cinema, jornais, livros e pela mídia, de uma forma geral.

Quando justapomos as imagens e as informações de nossa tela mental às imagens de Breslauer, resuscitamos um passado que condiciona uma crítica a todo o conhecimento transmitido pela história oficial, apontando para a necessidade de uma reelaboração de nossa memória. Em uma dinâmica de confrontação, a escuridão das cartelas produz os “intervalos” (ELSAESSER, 2009, p. 67 – Tradução nossa) – em português, a palavra *Respite* pode ser traduzida como *intervalo* – onde o espectador poderá fazer comparações entre o que ele conhece e o que desconhece; entre as imagens que são vulgarmente veiculadas pela mídia e as que estão arquivadas.

O confronto ocorrido nos “vãos” (ELSAESSER, 2009, p. 67 – Tradução nossa) que ligam uma sequência a outra faz emergir descobertas; propicia uma tensão dialética semelhante à que Benjamin (1985), em seu ensaio sobre o autor como produtor, identificou no teatro brechtiano. Segundo o pensador, esta tensão dialética suscita uma tomada de consciência, isto é, um posicionamento crítico por parte do espectador.

As sequências feitas na clínica dentária evocam os relatos sobre os dentes de ouro extraídos dos mortos em Birkenau ou os experimentos macabros realizados por Josef Mengele nos laboratórios de Auschwitz. Os cabos elétricos das oficinas de reciclagem evocam as pilhas de fios de cabelo feminino encontrados pelos soviéticos. A cena dos prisioneiros descansando sobre o gramado da fazenda evocam as covas abertas e os cadáveres filmados pelos Aliados em Buchenwald. Diante desse jogo de confrontação, o indivíduo que toma posição – tal como o espectador do teatro de Brecht – provavelmente questionará: Em que momento a história abordou as histórias dos prisioneiros de Westerbork? Após essas descobertas, como ficam as nossas lembranças em relação ao Holocausto?

De volta à explicação da pesquisadora Andréa França (2008), a memória se constrói nas alternâncias entre um *isso foi* – as marcas do passado – e um *isso poderia ter sido* – o passado em seu aspecto lacunar. Se a memória realiza-se assim, Farocki a concebe com maestria em *Respite*. Apoiado na montagem, em um movimento contínuo de vai-e-vem, Farocki percorre o passado de Westerbork e traz para o presente os restos desse passado, que está vivo, aberto. Entre as imagens de Breslauer – algo que é pouco conhecido pela sociedade, principalmente fora da Holanda (ELSAESSER, 2009) – e as imagens que são evocadas em nossas lembranças, *Respite* dedica-se a uma memória que se faz à medida que mergulhamos na experiência fílmica, a cada instante que visualizamos o material de Breslauer e fazemos comparações entre o passado e o presente.

De acordo com Elsaesser (2009), precisamos elaborar a memória a partir de nossas lembranças – aquilo que já conhecemos – e aquilo que decidimos ignorar. Para o pesquisador, a memória do Holocausto deve se proteger da arrogância da sociedade, que se coloca na posição de grande conhecedora de todos os fatos e eventos da história da humanidade. A soberba do homem contemporâneo acaba por acorrentá-lo ao passado, bloqueando a renovação da vida, a experiência com novos conhecimentos. Segundo Maria Cristina Franco Ferraz:

[...] por mais longe ou velozmente que ele [o homem] corra, a corrente [do passado] a que está agrilhado sempre o acompanha. Com o passar dos anos, essas correntes tendem a se engrossar, ficando cada vez mais pesadas. Seu caminhar se torna então cada vez mais moroso. O homem, oprimido e triste, termina por curvar-se sob o fardo do passado (FERRAZ, 2010, p. 109).

Em seus escritos sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida, Nietzsche (2003) identificou a causa de todo o sofrimento e tristeza do homem oitocentista: a “doença histórica” (2003, p. 94), que estaria associada à maneira como o homem se relacionava com a

história e o passado. Para o filósofo, se a história é pensada como uma “ciência pura” (NIETZSCHE, 2003, p. 17), ela deixa de estar a serviço da vida e se constitui como uma “espécie de conclusão [...] e balanço final para a humanidade” (NIETZSCHE, 2003, p. 17); ou seja, a história se fecha e passa a ser vista como um conjunto de dados conclusivos que deve ser consultado sempre que se deseja saber algo sobre o passado.



Figura 14 - Prisioneiros judeus descansam sobre o gramado da fazenda de Westerbork.
Fonte: *Respite* (2007)

Segundo Nietzsche (2003), as consequências provocadas por esse modo de compreensão da história – na visão do filósofo, esse modo constitui uma doença – são devastadoras. Ao se vincular a um cientificismo histórico, além de o homem se julgar um especialista sobre seus ancestrais, como se não houvesse mais nada a conhecer – é daí que nasce a prepotência –, ele se submete a uma relação paralisante com o passado, e se torna ressentido quanto à sua irreversibilidade. O passado, nesse caso, seria incorrigível, não traria mudanças; enfim, estaria morto. Logo, qual seria o propósito de revisá-lo? Que vantagens poderiam ser tiradas do processo de rememoração, além de uma amargura decorrente da inflexibilidade do passado?

O pensador diz que a cura, o “antídoto” (NIETZSCHE, 2003, p. 95) para a doença histórica está no viver a-histórico. Conforme abordado no início deste capítulo, viver a-

historicamente envolve uma suspensão provisória de nosso conhecimento sobre o passado. Trata-se de um esquecimento que, ao contrário do que se imagina, não equivaleria a um apagamento das lembranças, mas sim a um desapego em relação ao passado para se lançar na brevidade do instante presente e, assim, reelaborar a memória. Isso liberta o homem das correntes do passado e o coloca em contato com outra corrente, a da “vida, do vir a ser” (NIETZSCHE, 2003, p. 17).

O diagnóstico nietzschiano poderia se estender ao homem contemporâneo? A princípio, sim. Elsaesser observa que, na atualidade, “acreditamos que já conhecemos todos os detalhes que permeiam a história do Holocausto” (2009, p. 67 – Tradução nossa) e, em alguns casos, resistimos a colocar o assunto na pauta de discussões políticas e sociais. Além disso, a memória da Shoah estaria apegada ao “mantra do *nunca mais*” (ELSAESSER, 2009, p. 67 – Tradução nossa). Ressentido, o homem contemporâneo vira-se para seu passado e se pergunta: Como a humanidade pôde ter cometido tantas atrocidades? Então, limita-se a lamentar.

A arrogância e o ressentimento impedem o homem de inventar novas possibilidades de vida, como apontou Deleuze (1981). Hoje, a sociedade concentra-se naquilo que ela já conhece sobre o Holocausto e se esquece das histórias, depoimentos, filmagens e fotografias arquivados nos porões de museus, institutos e domicílios particulares. Seria nessa perspectiva que Nora Alter (2009) aborda o silêncio das imagens de Westerbork. Para a estudiosa, a mudez do material retomado por Farocki pretende chamar a atenção para o esquecimento que assombra o genocídio de mais de seis milhões de pessoas, incluindo judeus, ciganos, homossexuais, deficientes físicos, comunistas, anarquistas e sindicalistas.

Respite mostra como o cinema pode contribuir com a construção da história e a reelaboração da memória coletiva. Por meio da montagem, a sétima arte procura resgatar do esquecimento imagens e fatos que foram confiscados do convívio social e que, na atualidade, estão estocados no fundo de acervos públicos ou privados. Diversamente de algumas realizações da grande mídia, que dão visibilidade aos arquivos de maneira descuidada – lembremo-nos do caso da fotografia de Settela, por exemplo –, ou então de modo fechado, com base na lógica da informação e dos discursos pré-existentes; o filme de Farocki retoma o passado de Westerbork em sua potência criadora, isto é, em seu caráter lacunar, sugerindo-nos que a história é um eterno devir. Assim, a montagem opera como uma meio capaz de abrir novos horizontes, na medida em que nos livra de uma de uma história monumental e de um passado que, frequentemente, tomamos como morto. As mudanças na concepção desses dois elementos [história e passado] faz surtir efeitos sobre nossa memória, mostrando que esta

também se faz no tempo presente, à medida que revisamos as imagens do passado; à medida que curamos feridas e nos liberamos dos ressentimentos.

3 CRÍTICA DO OLHAR

mesmo que esteja caindo aos pedaços / um simples retângulo / de 35 milímetros / salva a honra / de todo o real (GODARD *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 2 – Tradução nossa).

Expostas em sua materialidade na montagem, as imagens de arquivo ensinam a reescrita da história e a revisão do passado, marcando a necessidade de reelaboração de nossa memória. Tendo em vista a participação das imagens e da montagem nesse processo, sugerimos que ambas assumem um papel fundamental na libertação humana; sobretudo se pensarmos que a reinvenção das lembranças resulta-se de uma reconfiguração de nossa relação com a história e o passado.

No entanto, mesmo que as imagens tenham essa importância para a vida, há quem defenda que elas devam ser suprimidas da atividade da rememoração – seja pelo fato de não poderem dar uma visão totalizante do passado ou pelo fato de consistirem em um meio tortuoso para se conhecer a verdade. Tratando-se do Holocausto, as imagens de arquivo não possuem extrema relevância apenas por refutarem o pressuposto negacionista de que a Shoah seria um evento sem ruínas, portanto, da ordem do inimaginável, do irrepresentável e do incompreensível (DIDI-HUBERMAN, 2008); elas também servem para dar acesso às histórias, às narrativas, que correm o risco de ficar esquecidas no passado.

Desse modo, este trabalho propõe a realização de uma *crítica do olhar*. Um olhar que se opõe àquele que subestima os poderes das imagens e que toma para si ora o equívoco de que elas necessariamente devem nos dizer o todo, ora a dúvida que rodeia a capacidade das imagens de nos trazer algum conhecimento sobre o mundo. O olhar crítico seria aquele que se apoia em uma perspectiva arqueológica para entrever nas camadas das imagens restos que embora não possam fornecer uma visão totalizante do passado, podem revelar pequenos pedaços desconhecidos de outrora; seria o olhar que não concebe as imagens apenas na dimensão do visível, mas também do não visível; por fim, seria o olhar que sabe reconhecer o valor das imagens simplesmente pelo que elas são: “extratos do real” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 38 – Tradução nossa).

Em 2001, foi publicada no catálogo de uma exposição realizada em Paris, *Mémoire des camps: Photographies des camps nazis*, uma análise escrita pelo historiador Georges Didi-Huberman de quatro fotografias tiradas secretamente por um dos membros do *Sonderkommando* em Auschwitz-Birkenau, no verão de 1944. Hoje, o texto integra a primeira parte do livro *Imagens apesar de tudo* (2008). A segunda parte desse trabalho foi lançada em

2003, e inclui as reflexões e respostas de Didi-Huberman às duras críticas feitas por aqueles que se manifestaram contra a exibição das quatro fotografias estudadas pelo pesquisador. Entre os críticos estão: Elisabeth Pagnoux, Gérard Wajcman e Claude Lanzmann. Este último dirigiu, em 1985, o documentário *Shoah*. O filme possui mais de nove de duração e reúne apenas testemunhos falados de sobreviventes do Holocausto, inclusive de ex-oficiais da SS.

Pagnoux monta sua crítica a partir do argumento de que as quatro fotografias são “intoleráveis porque demasiadamente reais” (*apud* RANCIÈRE, 2012, p. 88). Paradoxalmente, Wajcman alega que as imagens são intoleráveis, pois elas mentem – “no cerne do acontecimento da Shoah há um irrepresentável” (*apud* RANCIÈRE, 2012, p. 88), diz o psicanalista. Já para Lanzmann, as quatro fotografias representam uma “infâmia moral” (LINS; REZENDE, 2010, p. 590), um modo de estetização do horror, que, por sua vez, ao contrário de ser evocado, acaba por ser banalizado, como ocorre nos grandes dispositivos midiáticos de produção e difusão de imagens (LINS; REZENDE, 2010). O cineasta também alegou que se tivesse encontrado essas imagens, teria as destruído, pois elas jamais serviriam como um espaço legítimo a partir do qual poderíamos imaginar o inimaginável.

Até que ponto nós podemos descrever o genocídio a partir de termos como inimaginável, irrepresentável, impensável ou incompreensível? Em *Imagens apesar de tudo*, Didi-Huberman (2008) desenvolve argumentos contra uma estética negacionista que insiste na ideia de que o Holocausto constitui um evento sem ruínas, como se fosse um enigma insondável. O genocídio existiu e “se ele foi pensado, em algum momento, foi pensável” (LEVI *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 25 – Tradução nossa). Trata-se de um fato histórico que devemos sempre questionar e sobre o qual somos obrigados a imaginar, afinal, como ressalta Didi-Huberman, “para conhecer [o Holocausto], é preciso imaginar”, (2008, p. 30 – Tradução nossa); é preciso olhar para as imagens dos *Sonderkommando*, bem como para as de Breslauer, com a atenção que elas merecem.

Segundo Agamben, referir-se ao Holocausto como um acontecimento incompreensível seria o mesmo que lhe atribuir um “prestígio místico” (2008, p. 41). O filósofo lembra que, para prestar glória a Deus, João Crisóstomo escreveu um tratado sobre a “absoluta incompreensibilidade” (AGAMBEN, 2008, p. 41) divina. O arcebispo sabia que a incompreensão constituía o melhor modo para a glorificação. Esta, por sua vez, equivaleria a uma espécie de observação silenciosa, ação que, no texto grego, está atrelada ao termo *euphemein*. Na modernidade, *euphemein* passou a corresponder aquilo que hoje conhecemos como eufemismo, que indica a substituição de um termo por outro para atenuar a carga de

tristeza e dor que o primeiro carrega, ou até mesmo para evitar falar de um determinado assunto.



Figura 15 - Cadáveres incinerados ao ar livre em Auschwitz.
Fonte: *Imagens apesar de tudo* (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 12-13)

Ao afirmar que as quatro fotografias são “intoleráveis” devido à sua carga de realidade, Pagnoux não estaria contribuindo para eufemizar Auschwitz? Não estaria ela contribuindo com a glória do extermínio, com a sua incompreensibilidade? Não estaria ela tentando desviar o olhar de uma realidade para observá-la em silêncio? Aqueles que reivindicam a incompreensibilidade da Shoah: [...] estarão repetindo inconscientemente o gesto dos nazistas, e se mostrarão secretamente solidários com o *arcanum imperii*¹³ (AGAMBEN, 2008, p. 157).

¹³ Segundo Agamben, o *arcanum imperii* corresponderia a “face oculta” de uma “estrutura de poder” (2008, p. 156). A palavra *arcanum* deriva de “cofre”, “caixa de ferro” (2008, p. 156). O filósofo interpreta a expressão como um tipo de “depositário de segredos” (2008, p. 156).



**Figura 16 – Mulheres são empurradas para a câmara de gás no crematório V de Auschwitz.
Fonte: *Imagens apesar de tudo*
(DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 14)**



**Figura 17 - Agosto de 1944.
Fonte: *Imagens apesar de tudo*
(DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 15)**

Desde seu advento, a Solução Final teve como objetivo a destruição não apenas dos indivíduos que se dispuseram a perseguir, mas também de todas as ferramentas com as quais

os nazistas puderam realizar o genocídio (DIDI-HUBERMAN, 2008). Com este processo de eliminações em série, os nazistas pretendiam dar um sumiço a todos os vestígios do massacre, a fim de mantê-lo na condição de um evento inimaginável, irrepresentável e incompreensível. Em *Os afogados e os sobreviventes*, encontramos o depoimento de Simon Wiesenthal, um ex-prisioneiro de Auschwitz que, certa vez, ouviu a seguinte mensagem de um oficial da SS:

Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque destruiremos as provas junto com vocês. E ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança [...]. Nós é que ditaremos a história dos Lager (LEVI *apud* AGAMBEN, 2008, p. 157).

Diante do projeto de obliteração¹⁴ dos nazistas, as quatro fotografias dos *Sonderkommando* e as imagens de Breslauer aparecem como traços que sobreviveram a uma destruição generalizada; elas surgem como instrumentos preciosos, capazes de refutar o caráter inimaginável, irrepresentável ou incompreensível que ainda está vinculado ao Holocausto. Portanto, classificá-lo nesses termos, seria o mesmo que dar continuidade ao projeto de extermínio do carrasco, fazendo perpetuar para a posterioridade o silêncio que marca as histórias que estão invisíveis nas imagens. Essas histórias permitem que imaginemos o momento em que um prisioneiro – de identidade desconhecida – escondeu-se em uma das câmaras de gás para fazer o registro das mulheres que foram empurradas para a morte, ou então que tenhamos alguma noção sobre os anseios dos detentos de Westerbork em relação à deportação.

Quando se recusam a olhar para as imagens – sejam elas as dos *Sonderkommando* ou as de Breslauer – ou afirmam que o Holocausto constitui um acontecimento sem pistas, os críticos citados, além de não reconhecerem os materiais visuais como vestígios de outrora, deixam escapar a oportunidade de se apropriarem do passado. Para Benjamin (1985), a apropriação do passado corresponde a melhor maneira de o homem escrever sua própria história, justamente para que ela não seja contada pelo inimigo. É no passado que podemos despertar as “centelhas da esperança” (BENJAMIN, 1985, p. 224), redimir os mortos e impedir a glória do opressor.

¹⁴ Quando a guerra aproximava-se do fim e a derrota alemã estava cada vez mais evidente, a SS cuidou de destruir grande parte de seu acervo, constituído de fichários, prontuários, certidões de nascimento, atestados de óbito, retratos de identificação e dezenas de outros documentos. Deste conjunto, os prisioneiros conseguiram preservar cerca de 40 mil fotografias (DIDI-HUBERMAN, 2008). Com o avanço das tropas soviéticas, os nazistas ordenaram, inclusive, a implosão do crematório V de Auschwitz, conforme relatou Filip Müller (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2008), um dos poucos integrantes do *Sonderkommando* que conseguiu sobreviver – “essa foi uma maneira de manter o extermínio para sempre em uma condição inimaginável” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 22 – Tradução nossa).

Didi-Huberman (2008) também explica que não podemos exigir que essas imagens representem o todo, que abarquem toda a complexidade dos centros de extermínio – o que é impossível, pois as imagens sempre serão inexatas, inadequadas e lacunares (LINS; REZENDE, 2010); tampouco podemos descartá-las sob a acusação de que são meros simulacros do real, uma ilusão, excluindo-as da construção da história e do conhecimento. “[...] não somos obrigados a pensar de maneira tão binária”, argumenta Didi-Huberman (2008, p. 125 – Tradução nossa).

Vivemos às sombras da tradição filosófica platônica, cujo pensamento vê as imagens como um caminho tortuoso e inapropriado para o conhecimento (DIDI-HUBERMAN, 2008). Em detrimento delas, valorizam-se as palavras para ter acesso a uma realidade dada como inimaginável e irrepresentável. Não seria esta a proposta do documentário *Shoah*? Em seus escritos, Didi-Huberman (2008) reconhece o valor de *Shoah*, entretanto comenta que o filme de Lanzmann peca pelo dogmatismo, por uma obsessão estética. O autor de *Imagens apesar de tudo* não questiona a validade da palavra falada, contudo diz que esta não é a única via para se conhecer a verdade sobre o Holocausto, realçando a força e participação das imagens no percurso em direção ao conhecimento.

Uma das principais críticas de Lanzmann quanto às quatro fotografias dos *Sonderkommando* e às imagens de arquivo, de uma maneira geral, baseia-se no argumento de que a realidade do genocídio não precisa ser comprovada por meio das imagens. No entanto, o que se busca, por meio das imagens, não seria a comprovação de algo que já sabemos – a “Shoah ocorreu e todos sabem” (DIDI-HUBERMAN *apud* RANCIÈRE, 2012, p. 89); busca-se apenas o acesso às histórias que permanecem desconhecidas e que complementam ou contestam a história geral sobre o Holocausto; busca-se o acesso aos testemunhos das vítimas de um extermínio cujos vestígios seus responsáveis fizeram questão de apagar.

Segundo Didi-Huberman, as imagens e as palavras não cessam de preencher as lacunas umas das outras: “em cada produção testemunhal, em cada ato de memória [...], uma imagem aparece onde a palavra falha; e uma palavra aparece onde a imaginação falha” (2008, p. 26 – Tradução nossa). Para Jacques Rancière (2012), *Shoah* visa estabelecer um contraste radical entre dois modos de representação: a imagem e a palavra.

Em uma cena do filme de Lanzmann, o ex-cabeleireiro de Treblinka, Abraham Bomba, dá seu relato sobre a última tosa das vítimas que se preparavam para entrar na câmara de gás. Ao se recordar do episódio, Abraham Bomba recusa-se a continuar o depoimento e alcança uma toalha para enxugar as lágrimas que caem em seu rosto. Observamos que, quando não há mais palavra, o testemunho se expressa em uma representação imagética. De

acordo com Rancière, quando o barbeiro interrompe sua fala, “o que entra em jogo, o que serve de testemunho, é a emoção em seu rosto, as lágrimas que ele retém e precisa enxugar” (2012, p. 91). Assim, o depoimento sobre as câmaras de gás que a palavra evoca se exprime na imagem de Abraham.

A propósito do trabalho de Lanzmann, Wajcman comentou que, para fazer surgir câmaras de gás, o diretor “filma pessoas e palavras, testemunhas no ato atual de lembrar-se, em cujo rosto as lembranças passam como numa tela de cinema” (*apud* RANCIÈRE, 2012, p. 91). Ora, a declaração do psicanalista acaba por enfraquecer a oposição entre imagem e palavra, bem como o caráter do inimaginável e do irrepresentável. Quando a voz de Abraham Bomba cessa, é a imagem do rosto traumatizado, seu pranto que permite que idealizemos o que os olhos da testemunha viram: “o horror do extermínio” (RANCIÈRE, 2012, p. 91). É por isso que a oposição estabelecida entre imagem e palavra não parece razoável, pois onde há imagem, há palavra; e onde há palavra, há imagem. As imagens se constroem em uma dinâmica entre “o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito” (RANCIÈRE, 2012, p. 92). E a palavra participa do processo de construção da imagem, uma vez que ela se esforça para “nos fazer ‘ver’ o que o que ele [Abraham] viu [...], o que ele nos disse” (RANCIÈRE, 2012, p. 92, Grifo do autor).

Considerando que as imagens e as palavras mantêm entre si uma relação de reciprocidade, não haveria razões para questionarmos a atuação das imagens na produção testemunhal, baseando-nos em uma corrente de pensamento que parte dos pressupostos de que as imagens mentem e de que as palavras constituem o único modo para termos acesso à verdade. As palavras de Abraham falam de uma verdade que não é ignorada nem sequer dissimulada pelas quatro fotografias dos *Sonderkommando*, tampouco pelas imagens de Breslauer, que mostram os detentos a caminho da morte. Aliás, são as palavras de Farocki, inscritas nas cartelas de *Respite*, que instigam nossa imaginação, que suscitam outras imagens, e, assim, nos possibilitam ter alguma noção sobre a experiência dos deportados nas câmaras de gás. Logo, aqueles que tentam banir as imagens do campo do saber e da história, no mínimo, não sabem ou preferem não reconhecer que as palavras atuam com as imagens para nos trazer conhecimento, seja por meio de um testemunho mudo ou falado.



Figura 18 - Sequência de *Shoah*. Abraham Bomba chora durante entrevista com Claude Lanzmann.
Fonte: *Shoah* (2012)

Aos que afirmam que as imagens não são capazes de se aproximar da complexidade de Auschwitz, Didi-Huberman (2008) argumenta que devemos dar às fotografias feitas naquele verão de 1944 sua importância pelo que elas simplesmente são: gestos, testemunhos visuais, extratos do real. Em vez de exigirmos que elas nos mostrem toda a verdade sobre Auschwitz ou que nos apresentem algo facilmente reconhecível, por que não nos concentremos em suas particularidades, nas condições sob as quais foram produzidas, isto é, no “momento da tomada” (COMOLLI; LINDEPERG, 2010, p. 319)?

Para que essas imagens fossem feitas, indivíduos tiveram que colocar suas vidas em risco, organizando-se de forma coletiva e secreta (DIDI-HUBERMAN, 2008). A falta de foco

e as sombras deixam claros o perigo e a urgência da situação, sobretudo porque a fotografia era algo terminantemente proibido dentro do perímetro dos campos. Aqueles que desobedecessem tal regra – ela também era válida para alguns membros da SS – seriam torturados e fuzilados (DIDI-HUBERMAN, 2008). Essas fotografias correspondem a um ato de resistência; são testemunhos visuais que clamam pela nossa atenção e por visibilidade. As quatro fotografias são imagens inexatas, devido à sua falta de nitidez; inadequadas, por serem incapazes de mostrar com amplitude o funcionamento das câmaras de gás; lacunares, por figurarem apenas um fragmento insignificante da realidade de Auschwitz, porém, mesmo assim, elas nos revelam e ensinam algo (BAUDELAIRE, 2011).

Elas são imagens, *apesar* de tudo. Apesar do inferno que foi Auschwitz; apesar de nossa incapacidade de olhar para essas imagens da maneira como elas merecem; apesar de nossa fraqueza para ver os testemunhos que elas carregam; apesar de nossa negligência para imaginar a dor e o sofrimento de milhares de seres humanos. As quatro fotografias são imagens que, apesar de todas as imperfeições, ainda assim, têm poder e consistência para refutar o caráter inimaginável, irrepresentável ou incompreensível associado ao Holocausto.

As imagens são pequenos pedaços do real, “extratos de uma realidade bem mais complexa” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 38 – Tradução nossa), e não devemos ignorá-las por conta de sua exiguidade. Como diria Benjamin (1985), as imagens são lampejos que surgem em instantes inesperados do presente para nos trazer pequenos traços de uma realidade do passado. Em uma alusão ao filósofo, Hannah Arendt (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2008 – Tradução nossa) acrescenta que as imagens representam “instantes de verdade” que aparecem diante da impossibilidade de uma verdade absoluta para nos trazer alguma particularidade, um breve relato do passado.

Na impossibilidade de uma verdade absoluta, encontraremos, em seu lugar, *instantes de verdade*. Estes instantes são, sem dúvida, o que pode trazer um ordenamento aos caos causado pelo horror. Eles surgem de maneira espontânea, como oásis no deserto; são anedotas capazes de revelarem, em sua efemeridade, o que está em jogo (ARENDRT *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 31 – Tradução nossa).

A respeito de *Shoah*, Lanzmann comentou que seu filme “não foi feito para apresentar pequenos pedaços da realidade, mas sim para comunicar o todo” (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 127 – Tradução nossa). Como o diretor espera que seu filme retrate toda a realidade do genocídio se a sua história ainda está por se fazer? Tentar comunicar o todo, além de ser uma atitude bastante pretensiosa e impossível, sugere a inclusão de um ponto final na história

do Holocausto. Concluí-la seria o mesmo que fechá-la, torná-la indisponível para a sua reescrita, para a adição de outras narrativas; seria o mesmo que matar mais uma vez os indivíduos que aparecem nas imagens dos *Sonderkommando* e todos os deportados filmados por Breslauer; seria o mesmo que privá-los do testemunho que a montagem torna possível. O comentário de Lanzmann o aproxima do homem oitocentista, diagnosticado por Nietzsche (2003) como um homem doente devido ao excesso de conhecimento histórico, que o torna cada vez mais arrogante – na falsa impressão de que tudo sabe – e ressentido frente ao caráter inexorável do passado.

Assim como Lanzmann, Wajcman também soa bastante presunçoso em sua crítica. Na revista *Les temps modernes*, ele condena as quatro fotografias porque elas “não mostravam o extermínio dos judeus nas câmaras de gás” e porque “o real nunca é inteiramente solúvel no visível” (*apud* RANCIÈRE, 2012, p. 88). Pelo visto, Wajcman também exclui as imagens do saber pela incapacidade delas de abranger o todo. No entanto, como ressalta Rancière (2012), nem mesmo as palavras são capazes de abordar o todo.

Voltemos à cena do ex-cabeleireiro de Treblinka. As palavras de Abraham compõem apenas um dos possíveis relatos sobre as câmaras de gás. Quantos outros sobreviventes poderiam dar um depoimento sobre algo que tenham presenciado por lá? E quanto aos mortos, o que eles diriam? Evidentemente a fala do entrevistado tem a sua relevância. Contudo, ela não manifesta o horror “em sua unicidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 89), visto que Abraham não é uma testemunha integral (AGAMBEN, 2008)¹⁵. Entre a impossibilidade e a possibilidade de Abraham dizer algo, o testemunho se dá na interrupção de sua voz, na imagem que eclode na tela e que representa um resto, um pequeno pedaço da realidade de Auschwitz. E da mesma forma que as palavras desse sobrevivente não têm a capacidade de “apresentar o processo de extermínio dos judeus em sua totalidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 89), as fotografias de autoria dos *Sonderkommando* também não têm. Além disso, provavelmente nem tenha sido a intenção do fotógrafo trazer uma visão completa do processo de extermínio, sobretudo se considerarmos as condições nas quais as imagens foram feitas.

O acervo que concerne à Shoah – desde as imagens encomendadas ou feitas pela SS¹⁶ até as clandestinas – pode ser vista como um universo fragmentado que se encontra aberto a releituras e discussões. Trata-se de um universo que conserva em sua estrutura estilhaços de outrora, referentes a um infeliz acontecimento da história da humanidade; trata-se de

¹⁵ Ver página 24.

¹⁶ Em seu livro, Didi-Huberman (2008) conta que embora a fotografia fosse proibida nos campos, os oficiais da SS a utilizava no dia a dia para a realização de tarefas burocráticas, como retratos de identificação, por exemplo.

resquícios que guardam restos que só se revelam a partir do momento em que os submetemos à montagem. Olhar para essas imagens, no presente, corresponde a um agir contra o silêncio e a sacralização que rodeia a história do Holocausto. Em vez de prestarmos glória a essa história, observando-a silenciosamente, precisamos desmistificá-la, profaná-la; e o primeiro passo para isso consiste em não desviar o olhar dessas imagens.

Quando arquivadas, as imagens são confiscadas do convívio público; são elevadas à ordem do sagrado, onde se encontram amparadas por uma espécie de invólucro que as concebe como algo intocável, impossível de ser compreendido. Contra toda a forma de sacralização, Giorgio Agamben (2007) introduziu a ideia da profanação para resgatarmos tudo aquilo que se encontra fora da “esfera do direito humano” (AGAMBEN, 2007, p. 65), isto é, repousado no sagrado, para que seja confrontado na atualidade. Profanar não seria, nessa perspectiva, o que foi feito por Farocki em *Respite?* Ora, nesse filme, o cineasta resgata de um arquivo institucional holandês as imagens de Westerbork para que elas sejam revistas.

O gesto profanador de Farocki convida o espectador a visualizar as tomadas de Breslauer tal como um arqueólogo faria diante de uma de suas peças de estudo. Na montagem, a exposição material das imagens propõe que percorramos todas as suas camadas, em uma busca contínua pelos restos que habitam seus hiatos. A cada passo, entre o que está visível e invisível; entre o que conhecemos e desconhecemos; entre o possível e o impossível; entre o todo e o nada; entre a imagem e a palavra, um segredo é revelado, trazendo ao presente um resto do passado que estava perdido no tempo e espaço. O retorno desse resto ameaça a tradição, abala a estrutura dos que insistem em deixá-lo esquecido lá atrás. Mas nós não nos contentaremos em permitir a sua volta, pois o que queremos é desestabilizar e questionar tudo o que nos tem sido colocado por mais de meio século; o que queremos é não ser comparados a homens doentes, afundados em sua própria arrogância; não queremos a amargura que esses homens sentem toda vez que olham para seu passado; o que queremos é tentar restituir àqueles que um dia tiveram de se calar o direito à fala; o que queremos é “não nos envergonharmos de manter fixo o olhar no inenarrável” (AGAMBEN, 2012, p. 2008), no que é dado como incompreensível; o que queremos é uma crítica do olhar, a reinvenção e continuidade da vida.

CONCLUSÃO

A utilização de imagens já existentes consiste em uma prática presente no cinema desde o construtivismo russo, podendo ser observada em alguns filmes de diretores como Dziga Vertov e Esther Schub, por exemplo. Hoje, essa prática encontra ressonância nas obras de realizadores dedicados ao documentário histórico, sendo Harun Farocki um dos maiores expoentes do gesto de retomada. Em *Respite*, o cineasta alemão recorre às tomadas filmadas no campo de Westerbork, em 1944, para trabalhá-las na montagem. O que se resulta dessa operação é a reescrita da história do Holocausto, bem como uma reconfiguração de nossa relação com o passado. Essa transformação no modo de compreendemos o passado gera alterações em nossas lembranças e aponta para uma necessidade de reelaboração da memória. Nesse contexto, a montagem contribui para marcar a participação do cinema no processo historiográfico e para ajudar a sociedade a refletir sobre os acontecimentos de outrora. Mesmo assim, há quem ainda tente banir as imagens do convívio social e do conhecimento, sob a alegação de que elas não podem se aproximar de um objeto em sua totalidade, ou então de que elas equivalem a uma mentira. Em detrimento das representações imagéticas, colocam-se as palavras como o único meio para se conhecer a verdade, abrindo, assim, espaço para a sacralização e o silêncio que espreitam a Shoah.

Para entendermos como se dá a construção da memória por meio da montagem, este trabalho buscou, em um primeiro momento, analisar a natureza do material sobre o qual Harun Farocki se apoia para a realização de *Respite*. A partir daí, procuramos evidenciar a relação da com a reescrita da história e a revisão do passado.

Vimos que, na década de 30, a noção de documento passou a englobar outros suportes além do textual – e o imagético era um deles. Assim como os documentos, as imagens possuem uma faceta monumental e guardam em sua essência valores e discursos a serem transmitidos para a posterioridade.

O arquivamento de documentos também está vinculado às causas humanas e preserva marcas das instituições e das sociedades que manipularam e fizeram questão de preservar as imagens. Logo, sempre que desejarmos restituir o passado a partir das imagens, devemos, antes de tudo, submetê-las à desconstrução, isto é, a um exame minucioso junto com outros elementos na montagem. As relações e comparações que a montagem nos permite fazer tornam visíveis objetos que antes estavam invisíveis ao olhar; objetos que revelam fatos desconhecidos do passado.

Ao ter entrado em contato com o material que compõe seu filme, Farocki sentiu-se instigado pela atmosfera de tranquilidade que permeia as imagens de Westerbork. Como os prisioneiros estavam tão calmos diante da deportação que os levaria para a morte? Será que eles tinham ciência do horror que estavam prestes a enfrentar? A partir de tais questionamentos, o cineasta desconstruiu as imagens na montagem para tentar encontrar as respostas para suas perguntas. Um dos únicos dados que Farocki tinha em mãos dizia respeito à autoria das sequências. Elas haviam sido feitas pelo ex-prisioneiro judeu Rudolf Breslauer, a pedido do comandante Albert Konrad Gemmeker.

Algumas das imagens produzidas durante o regime do Terceiro Reich foram idealizadas como instrumentos de guerra direcionados para a difusão do pensamento antissemita. Isso fica evidente, por exemplo, no filme *O judeu eterno*, dirigido por Fritz Hippler. Revistas na atualidade, notamos, por meio da desconstrução, as dissimulações que se encontram veladas nessas imagens-documento. Trata-se de dissimulações que se baseiam em preconceitos étnicos. A partir daí, também observamos como a monumentalização dessas imagens poderia cooperar com a perpetuação do delírio político-racial nazista se não tivessem sido relacionadas com o depoimento de Hippler.

Considerando que o material de Breslauer também seja um monumento nazista, sua verificação na montagem torna-se imprescindível quando pensamos em retomá-las nos dias de hoje. Tal como no caso de *O judeu eterno*, as imagens investigadas por Farocki também guardam segredos; e esses segredos são as histórias que concernem à luta dos prisioneiros pela vida. A monumentalização das sequências utilizadas em *Respite* acaba por ocultar outras histórias que integram a história geral de Westerbork, deixando-as esquecidas no passado.

A desconstrução efetuada por Farocki ajuda a dar visibilidade a essas histórias. Elas nos trazem uma abordagem bastante diferente sobre os campos administrados pela SS – lembremo-nos do tratamento que os internos recebiam em Westerbork –, mostram um tipo de trama na qual estavam envolvidos os detentos e o carrasco e nos fazem pensar sobre o massacre dos ciganos Sinti e Roma – algo pouco explorado pela história oficial da Shoah.

O trabalho com as imagens de arquivo na montagem está inspirado no método arqueológico. Precisamos analisar as imagens da mesma maneira que um arqueólogo analisa suas peças de estudo, explorando todas as suas camadas, na busca por restos que sobreviveram à passagem do tempo e dos quais emergem descobertas inusitadas. O contato com esses restos permite que transitemos entre o *ontem* e o *hoje*, ou seja, entre aquilo que conhecemos no presente e aquilo que desconhecemos sobre o passado. As comparações desencadeadas nessas transições nos introduzem uma história que se faz em um tempo

saturado de *agoras*, à medida que nos confrontamos com as imagens na montagem. Por esta razão, o ideal é que a história não seja tratada com base na teoria positivista e progressista, pois, ao contrário do que se pode imaginar, ela está aberta para múltiplas releituras e ressignificações.

Diante das surpresas que a história nos preserva, observamos que o passado também está suscetível a transformações. Quando a história é construída em uma narrativa que organiza os acontecimentos em uma linha com início, meio e fim, conseqüentemente, vemos o passado de modo enrijecido, como se ele já estivesse realizado, morto. Contudo, diversamente do que a história clássica prega, o passado está vivo e possui um poder transformador quando revisto no presente. Portanto, é preciso compreender a história como um eterno devir para deixarmos de conceber o passado de forma acabada. Se fizermos isso, a história será reescrita segundo nossas próprias interpretações.

A montagem de *Respite* admite a reescrita da história uma vez que Farocki resgata de lá de trás o que estava esquecido no tempo e espaço. O retorno do passado de Westerbork nos apresenta uma história composta por rupturas a serem preenchidas com as novidades que extraímos dos restos das imagens. A cada revelação, a história se refaz e podemos nos apropriar do passado.

As descobertas que decorrem da reescrita histórica não gera mudanças apenas no passado, mas também em nossa memória. Ora, se o passado sofre alterações, nossas lembranças em relação a ele também se alteram. Em um segundo momento, esta pesquisa procurou averiguar as particularidades da memória com que *Respite* está comprometido, tendo em vista os procedimentos estético-formais aplicados por Farocki como a repetição, a pausa e o uso de cartelas pretas.

O cinema de montagem ou de compilação utiliza imagens já existentes para tentar recuperar determinados aspectos do passado fadados ao esquecimento. Ao se apoiar em uma história e em um passado que se reconstroem continuamente, esse cinema promove a reelaboração da memória, por isso ele também pode ser chamado de cinema mnemônico.

A memória que a montagem de *Respite* visa instaurar corresponde a uma memória a ser conjugada no futuro do pretérito (*isso poderia ter sido*), e não no pretérito perfeito (*isso foi*). Essa memória até conserva as marcas de *ontem* – afinal, as lembranças são necessárias para que não voltemos a cometer os mesmos erros –, no entanto ela muda conforme os nossos anseios e descobertas feitas na brevidade dos instantes em que temos uma experiência com os restos que habitam as imagens de Westerbork. Trata-se de uma memória desapegada do peso

historicizante do passado, aberta às histórias que nascem nas alternâncias entre um *isso foi* e o desenrolar da vida.

Quando expõe as tomadas de Breslauer tal como foram exumadas, Farocki provoca a repetição do passado, ao torná-lo novamente possível. O diretor procura enfatizar essa repetição por meio da inserção de uma mesma sequência em diversos trechos da montagem. A proposta consiste em uma revisão do passado para atualizá-lo. A partir dessa técnica, podemos pensá-lo fora da ordem do instituído, não havendo, portanto, razões para cultivarmos com ele uma relação que alimenta nosso ressentimento e amargura toda vez que nos lembramos dos fatos de *ontem*.

Outro recurso empregado por Farocki refere-se à interrupção de algumas sequências. Ao interromper a fruição das imagens, o cineasta as retira do fluxo narrativo de modo que sejam verificadas enquanto tais, isto é, em sua materialidade. A paragem convoca o olhar de arqueólogo e chama a nossa atenção para os restos das imagens. O contato com essas pequenas reminiscências nos faz ver detalhes que até então eram imperceptíveis, bem como outras narrativas que compõem a história de Westerbork.

Juntas, a repetição e a paragem nos direcionam para uma apropriação do passado, que passa a ser visto de outra maneira, fora de uma dimensão cuja intransigência não oferece espaço para a emergência de outras histórias. Nesse sentido, a montagem propõe a criação de uma memória que em vez de ser preservada, pode ser reinventada no presente.

Farocki também introduz cartelas pretas na montagem para fazer alguns comentários que auxiliam na leitura das imagens e que promovem uma reflexão sobre o reemprego inapropriado do material de acervo. Vimos que o problema desse descuido tem a ver com as limitações que ele impõe ao saber histórico, fazendo perpetuar por gerações erros grosseiros e histórias que já conhecemos.

Por meio das cartelas, Farocki propõe a reelaboração da memória, que é convocada para ser confrontada, na montagem, com as imagens de Breslauer. O fundo negro da tela possibilita a inserção das imagens do Holocausto que fazem parte do imaginário coletivo. O encontro do material de Westerbork com as imagens geralmente difundidas pela mídia causa uma tensão dialética que suscita no espectador um pensamento crítico sobre a forma como a história clássica tem discutido o genocídio por mais de meio século. É aí que o espectador atento tem a oportunidade de conhecer as histórias que surgem no presente; histórias que também merecem ser recordadas, e que apontam para a necessidade de reconstrução da memória.

Respite marca a participação do cinema no processo de construção histórica e de reelaboração da memória. Por meio da montagem, salvamos do esquecimento as imagens e os fatos de *ontem* que se encontram armazenados nos acervos públicos e privados. Ao retomá-los, a montagem promove a abertura da história e aciona a potência criadora do passado ao lhe restituir sua possibilidade. Desse modo, a montagem propicia a reconstrução da memória, à medida que nos coloca cara a cara com as imagens do passado; e à medida que curamos feridas e nos livramos de ressentimentos.

Mesmo que a montagem ressalte a importância das imagens para a vida do homem, sobretudo no que diz respeito à atividade da rememoração, há quem defenda que elas devam ser excluídas do convívio social. Geralmente, os motivos estão associados à incapacidade das imagens de apresentarem uma visão totalizante do passado ou ao erro de considerá-las um caminho tortuoso para se conhecer a verdade. No âmbito do Holocausto, as imagens de arquivo têm sido extremamente úteis para refutar uma estética negacionista que insiste tratar o Holocausto como um evento sem ruínas, portanto, da ordem do inimaginável, do irrepresentável e do incompreensível.

Desse modo, esta pesquisa buscou, em um terceiro momento, estabelecer a realização de uma crítica do olhar. Essa crítica visa à instauração de um olhar que não deprecia os poderes das imagens, ao se basear no erro de que elas obrigatoriamente devem representar o todo ou na dúvida sobre a capacidade das imagens de nos trazer algum conhecimento sobre o mundo. O olhar crítico seria aquele que se baseia no método arqueológico para desvendar nas camadas das imagens restos que, apesar de não fornecerem uma visão totalizante do passado, podem revelar pequenos pedaços desconhecidos de outrora; seria o olhar que não concebe as imagens apenas na dimensão do visível, mas também na do não visível; por fim, seria o olhar que sabe reconhecer as imagens simplesmente pelo que elas são: extratos do real.

REFERÊNCIAS

Literárias

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo sacer III)**. Tradução de Selvino J. Assmann. 1ª ed., São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assmann. 1ª ed., São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. Le cinéma de Guy Debord. *In: Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris: Hoëbeke, p. 65-76, 1998. Disponível em: <http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>. Acesso em: 17 de julho de 2014.

ALTER, Nora. Dead silence. *In: EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo (org.). Harun Farocki. Against what? Against whom?*, Londres: Koenig Books, Raven Row, p. 171-178, 2009.

BAUDELAIRE, Eric. Puissances du faux (journal). *In: Sabah el Thawara (org.). Vacarme*. Paris, n. 55, p. 74-79, abril/junho 2011. Disponível em: <http://www.vacarme.org/article2027.html>. Acesso em: 4 de julho de 2014.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 1ª ed., São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

COMOLLI, Jean-Louis. LINDEPERG, Sylvie. Imagens de arquivo: imbricamentos de olhares. *In: Catálogo do forumdoc.bh (2010)*, Belo Horizonte: Filmes de Quintal: Fafich – UFMG, p. 318-145, 2010. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/225150290/COMOLLI-Jean-Louis-LINDEPERG-Sylvie-Entrevista-Imagens-de-Arquivos-Imbricamento-de-Olhares>. Acesso em: 12 de junho de 2014.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Tradução de Augusto Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. 1ª ed., Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Fim do fora-de-campo?. Tradução de Oswaldo Teixeira. *In: Catálogo do forumdoc.bh (2006)*, Belo Horizonte: Filmes de Quintal: Fafich – UFMG, p. 126-145, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche**. 1ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1981.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *In: Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, novembro 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images in spite of all**. Tradução de Shane B. Lillis. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

ELSAESSER, Thomas. Holocaust memory as an epistemology of forgetting? Re-wind and postponement in Respite. *In: EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo (org.). Harun Farocki. Against what? Against whom?*, Londres: Koenig Books, Raven Row, p. 57-68, 2009.

_____. Harun Farocki: filmmaker, artist, media theorist. *In*: ELSAESSER, Thomas (org.). **Harun Farocki: Working on the sightlines**, Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 11-40, 2004.

FAROCKI, Harun. Written trailers. *In*: EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo (org.). **Harun Farocki. Against what? Against whom?**, Londres: Koenig Books, Raven Row, p. 220-241, 2009.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. A atividade plástica do esquecimento: perspectiva nietzschiana. *In*: **Homo deletabilis: corpo, percepção, esquecimento do século XIX ao XXI**, 1ª ed., Rio de Janeiro: Editora Garamond, p. 107-124, 2010.

FRANÇA, Andréa. O cinema entre a memória e o documental. **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 19, p. 1-14, julho/dezembro 2008.

GAGNEBIN, Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 1ª ed., São Paulo, Editora Brasiliense, p. 7-19, 1985.

LEANDRO, Anita. A história na primeira pessoa: em torno do método de Rithy Panh. *In*: **XXIII Encontro da Compós**. Belém: Anais do XXIII Encontro da Compós, v. 1, p. 1-14, 2014. Disponível em: http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT11_ESTUDOS_DE_CINEMA_FOTOGRAFIA_E_AUDIOVISUAL/anita_leandro_compos_2014_2222.pdf. Acesso em: 30 de setembro de 2014.

_____. A voz inaudível dos arquivos. *In*: SOUZA, Gustavo (coord.). **XIII Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine**. São Paulo: Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 1, p. 27-37, 2012a.

_____. Desvio de imagens. *In*: **Revista da Associação Nacional dos Programas em Pós-graduação em Comunicação**, Brasília: E-compós, v. 15, n. 1, p. 1-17, janeiro/abril 2012b.

_____. Stratégies contre l'oubli. Du détournement des images d'archives au cinéma. *In*: **Les Cahiers du Grinh, Image et mémoire**, Lyon, v. 3, n. 1, p. 121-130, 2003.

LINDEPERG, Sylvie. O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944. *In*: **Estud. hist. (Rio de J.), Rio de Janeiro**, v. 26, n. 51, junho 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862013000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 19 de julho de 2014.

_____. Suspend lives, revenant images. On Harun Farocki's film *Respite*. *In*: EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo (org.). **Harun Farocki. Against what? Against whom?**, Londres: Koenig Books, Raven Row, p. 28-34, 2009.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *In*: **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 21, p. 54-67, junho 2011.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto. O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo. *In: FABRIS, Mariarosaria et al. (coord.). XI Estudos de Cinema e audiovisual – Socine*. São Paulo: Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, p. 587-598, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Tradução de Marco Antônio Casanova. 1ª ed., Rio de Janeiro: Editora Dumará, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. A imagem intolerável. *In: O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. 1ª ed., São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, p. 83-102, 2012.

RICOEUR, Paul. O arquivo. *In: A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François *et al.* 1ª ed., Campinas: Editora Unicamp, p. 176-187, 2007.

Filmografia

IMAGENS DO MUNDO E INSCRIÇÕES DA GUERRA. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion. Berlim: Facets Multimedia Distribution, 1989. 1 DVD (75 min), son., color e p&b.

NATUREZA MORTA. Direção: Susana de Sousa Dias. Produção: AMIP; Arte France; Kintop. Lisboa, 2006. 1 DVD (72 min), son., color e p&b.

NOITE E NEBLINA. Direção: Alain Resnais. Produção: Argos Films. São Paulo: Signature, 2006. 1 DVD (32 min), son., color e p&b.

O JUDEU ETERNO. Direção: Fritz Hippler. Produção: Deutsche Filmherstellungs – und – Verwertungs – GmbH. Chicago: International Historic Films (IHF), 2004. 1 DVD (62 min), son., p&b.

RESPITE. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion. Berlim, 2007. 1 DVD (40 min), p&b.

SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. Produção: Historia; Les Films Aleph; Ministère de la Culture de la République Française. Petrópolis, 2012. 5 DVDs (543 min), son., color.

ANEXO A – DVD DO FILME *RESPITE*