

Narrar o drama histórico: testemunho e poesia em Resnais

To tell the historical drama: testimon and poetry in Resnais

Palavras-chave: Documento. Trauma. Testemunho

Key-words: Document. Trauma. Testimon

Carlota Ibertis

Professora pela UFBA
Doutora em Filosofia pela
UNICAMP
carlota.ibertis@ufba.br

RESUMO: Nesse artigo, descrevemos dois filmes de Alain Resnais, *Guernica* e *Nuit et Brouillard*, com o objetivo de tecer considerações acerca do seu caráter testemunhal e seu papel na construção da memória coletiva.

ABSTRACT: *In this paper, we describe two films of Alain Resnais, Guernica and Nuit et Brouillard, in order to consider their testimonial character and their role in the construction of collective memory.*

Era de extremos, fortemente marcada pela Catástrofe histórica¹ das guerras mundiais e uma revolução tecnológica sem precedentes – em especial no que diz respeito à informação –, o século XX trouxe à tona a problemática da memória. Com efeito, fatores alheios entre si como a diversificação e ampliação da capacidade de registro, armazenamento, processamento e transmissão de dados bem como os horrores das guerras convergiram na demanda por uma reflexão sistemática em torno da memória e suas políticas nos diferentes âmbitos da cultura. Em particular, como observa Márcio Seligmann-Silva, a arte desenvolve no século XX uma modalidade que pode ser caracterizada como de uma nova “arte da memória”² com acento na memória coletiva.

Nas artes e, em particular, no cinema, além da busca formal de novas linguagens, grande parte dos esforços em torno do tema da memória tem sido – e ainda o são – destinados ao trabalho de elaboração e de luto requeridos pelas mencionadas catástrofes históricas³. Dos cineastas do século XX empenhados nessa tarefa, Resnais ocupa um lugar proeminente ao ensaiar novas formas

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

1 Hobsbawm faz referência aos acontecimentos do período das duas guerras mundiais com o termo Catástrofe histórica, nomeando tal período de “Era de Catástrofe” (HOBSBAWM, 1995, p. 15). Por sua parte, Sylvie Rollet também opta pelo termo Catástrofe para referir-se aos diversos genocídios com o propósito de evidenciar a unidade do evento catastrófico “provocado pela vontade genocidiária de separar a humanidade dela mesma” (2011, p. 14).

2 Alguns dos artistas que trabalham de modo programático o tema da memória, mencionados no artigo de Seligman-Silva: Rosângela Rennó, Anselm Kiefer, Joseph Beuys, Art Spiegelman, Alain Resnais, Claude Lanzmann, Chris Marker, Wim Wenders, Jochen Gerz, Christian Boltanski, Horst Hoheisel, Naomi Teresa Salomon e de Zbigniew Libera (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 17, nota 6).

3 A catástrofe histórica enquanto traumatogênica exige a criação, por parte da sociedade, de meios específicos de lidar com esse tipo de efeito, incluindo canais jurídicos, políticos, artísticos, econômicos, etc.

narrativas em seus filmes documentais e de ficção. Se, por uma parte, seus primeiros trabalhos refletem profundas indagações acerca da forma e do papel que deve adotar o documentário e do valor do testemunho, por outra, nota-se nos seus primeiros longas-metragens uma marcada preocupação em torno da representação cinematográfica do funcionamento da memória.

No conjunto da obra do Resnais, *Guernica* (1950) e *Nuit et Brouillard* (1955) ocupam, cada um na sua peculiaridade, um lugar de destaque tanto pela busca formal quanto pelo conteúdo. Não é nossa intenção comparar ou equiparar os acontecimentos que originaram respectivamente os filmes, trata-se aqui de tecer algumas considerações em torno das suas linguagens cinematográficas bem como da intencionalidade que subjaz neles. Cada um desses filmes, na sua especificidade individual, possui características que os fazem serem considerados paradigmáticos na forma de narrar traumas históricos. No que segue, propomo-nos evidenciar certos traços que manifestam duas concepções formais diferentes, mas um cuidado comum pela memória coletiva.

***Guernica*: acerca da relação cinema-pintura**

Figura 1 - Fotograma de *Guernica*, 1950



Fonte: *Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória*, p. 111

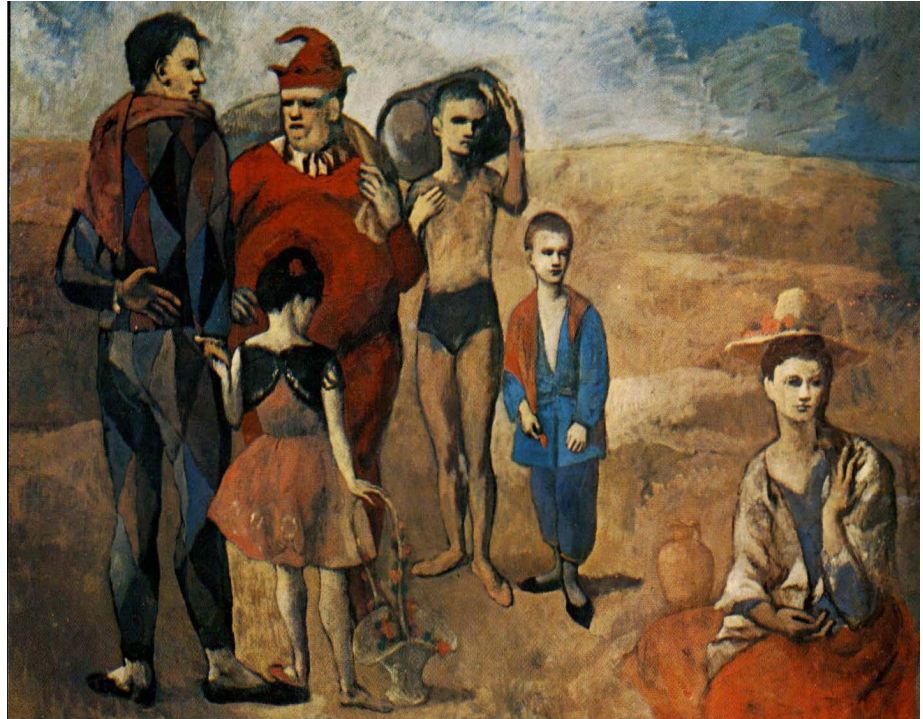
ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

O curta-metragem *Guernica* foi filmado em 1950. Como o título sugere, trata-se da evocação do bombardeamento da cidade basca por parte da aviação alemã em apoio de Franco, acontecido no dia 23 de abril de 1937, dia de feira. O quadro *Guernica* junto com outras pinturas e esculturas de Picasso, o texto de Paul Éluard – inspirado no seu poema *La victoire de Guernica* (1938) nas vozes de Maria Casarès e Jacques Pruvost – e a música de Guy Bernard constituem o filme. Jacques Aumont o sintetiza na fórmula: “[...] *Guernica*, a um só tempo explosão do quadro epônimo e narrativização artificial de diver-

dos Picassos dos períodos rosa e azul” (AUMONT, 2004, p. 111).

Figura 2 - *Familia de Saltimbanques*, Picasso, 1905⁴



Fonte: National Gallery of Art, Washington, DC

Figura 3 - *Maternidade*, Picasso, 1909⁵



Fonte: www.pablocassio.org

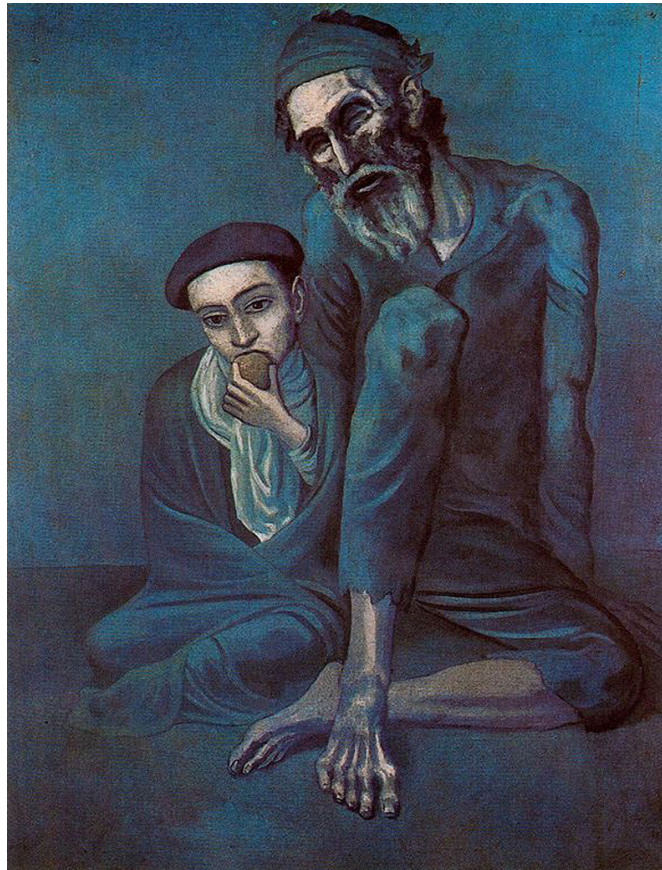
ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

4 Disponível em <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/455> acesso no 10/03/2017.

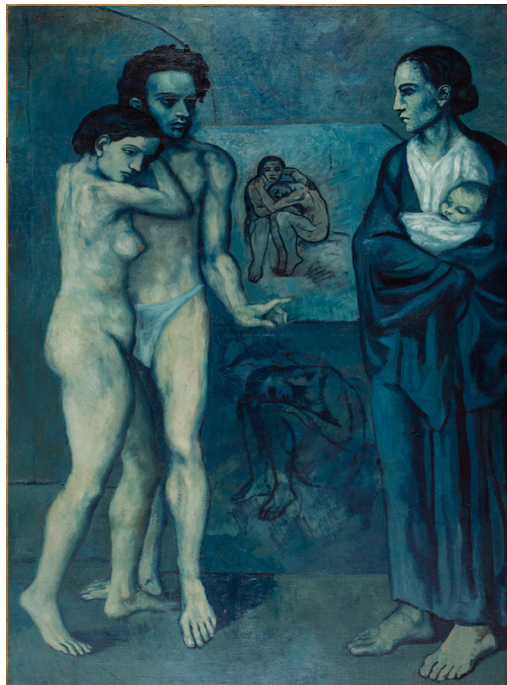
5 Disponível em www.pablocassio.org acesso no 10/03/2017.

Figura 4 - *O velho cego e o garoto*, Picasso, 1903⁶.



Fonte: Pushkin Museum, Moscou.

Figura 5 - *A Vida*, Picasso, 1903⁷



Fonte: Cleveland Museum of Art.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

Detenhamo-nos em alguns aspectos da obra. A mesma

⁶ Disponível em <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/455>
Acesso em 10/03/2017

⁷ Disponível em <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/455>.
Acesso em 10/03/2017.

inicia com figuras humanas de Picasso a modo de apresentação dos atores de um drama inesperado:

*Visages bons à tout
Voici le vide qui vous fixe
Votre mort va servir d'exemple
[...]
Ils vous ont fait payer le pain
Le ciel la terre l'eau le sommeil
Et la misère
De votre vie
[...]
(ÉLUARD, 1938)*

A música – que começa suave e vai *in crescendo* até se confundir com o som de motores de aviões para novamente ficar suave, para mais uma vez ganhar ritmo e volume – forma uma amalgama perfeita com o texto e as imagens. Quanto a estas, após a sucessão em que se apresentam as figuras humanas como as futuras vítimas do drama, Resnais toma a célebre pintura e a fragmenta, fazendo planos parciais sucessivos como se fossem episódios: a mulher com a criança, o cavalo, o torso com os braços levantados, a mão com a espada, o rosto. Por sua vez, esses são alternados com planos de outras partes de outros quadros (AUMONT, 2004, p. 110). Em síntese,

[...] trata-se [em cada uma das operações] de evacuar representações pictóricas, o que é aí pintura – a pincelada, a tinta, a cor, a composição– , para transformá-las em diegese, em narrativa, em *filme*. Essas [...] operações coincidem: uma *cinematização*, operação contra-natureza, destruidora de especificidade, que só podia chocar. (AUMONT, 2004, p. 111)

Figura 6 - *Guernica*, detalhe, Picasso, 1937



Fonte: Museo Reina Sofía, Madrid.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

ticos colaboram a criar o clima de urgência, caos, destruição. A fragmentação do afresco em imagens parciais, regidas pela repetição da imagem da lâmpada com feixes de luz que assemelham uma explosão, figura plasticamente o efeito do bombardeamento. A isso acrescenta-se efeitos de estilhaços sobre vistas parciais de pinturas figurando pessoas, que se sucedem em ritmo compassado com a música e o texto. A seguir, o sentimento de desolação ganha força com imagens de esculturas em que iluminação e planos aunam-se para salientar o inerte da sua materialidade.

Figura 7 - *Guernica*, detalhe, Picasso, 1937.



Fonte: Museo Reina Sofía, Madrid.

O virtuosismo da montagem de Resnais exerce-se à custa de deturpar a obra pictórica: tomas parciais das pinturas, todas apenas em branco e preto, superposição de imagens de diferentes fragmentos de quadros, intervenção sobre as mesmas para os efeitos de balas, intercalação dos *collages* de jornais, etc. Todas razões pelas quais o filme pode ser objetado por artistas e críticos de arte (BAZIN, 1991, p. 172).

Em realidade, o curta de Resnais é um caso peculiar da modificação que todo filme sobre arte, que utilize obras pictóricas com fins de estabelecer uma síntese cinematográfica, provoca. De acordo com Bazin, neles, os cineastas operam contra a natureza do quadro: em primeiro lugar porque analisam uma obra essencialmente sintética destruindo a sua unidade e criando uma nova síntese; em segundo lugar, porque o filme oferece uma percepção da obra através de um sistema plástico que a desfigura profundamente ao alterar as cores, ao estabelecer uma unidade temporal linear em contraposição com a unidade de profundidade da pintura; e, em terceiro lugar, ao abrir de forma *centrífuga* o espaço pictural definido pela moldura, de maneira *centripeta*⁸

8 Bazin contrapõe em primeiro lugar, a unidade temporal caracterizada como geográfica do filme com a unidade temporal geológica do quadro. Em segundo lugar, quanto ao espaço, a moldura-centripeta que separa o quadro da realidade e a tela-centrífuga que desborda os limites da pintura emoldurada. Cf. BAZIN, op. cit., p. 172-3.

(BAZIN, 1991, p. 172-3).

Todavia, cabe perguntar se tais mudanças constituem uma traição ao espírito da pintura que visa expressar o horror perante a destruição e a morte em *Guernica*. Acerca da relação cinema-pintura, afirma Bazin:

Talvez seja na própria medida em que o filme é plenamente uma obra e, portanto, em que ele mais parece trair a pintura, que ele a serve melhor em definitivo. [...] Prefiro muito mais o *Van Gogh* ou o *Guernica* [...] Não somente porque as liberdades que Alain Resnais se dá conservam a ambiguidade, a polivalência de toda criação autêntica [...] É desfigurando a obra, quebrando suas molduras atacando-se sua própria essência que o filme a obriga a revelar algumas de suas virtualidades secretas. (BAZIN, 1991, p. 176)



Figuras 8 e 9 - *Guernica*, detalhes, Picasso, 1937.
Fonte: Museo Reina Sofía, Madrid.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

Parece-nos que *Guernica*, com a contribuição do texto de Éluard, evidencia a emoção da pintura de Picasso, outorgando um tom predominantemente emotivo ao filme sem por isso obnubilizar a qualidade artística da obra pictórica. Ao contrário, a fragmentação dá ênfase a cada parte e abre, em cada cena, possíveis narrativas que outorgam espessura à apresentação do drama coletivo. Poder-se-ia dizer, justamente, que é através do gesto de salientar certas qualidades plásticas da obra junto com a poesia e a música que o filme produz o efeito de transmitir a comoção

expressa pela pintura quando observada diretamente.

O caráter peculiar de *Guernica* torna difícil identificar no interior do campo não ficcional a que tipo específico pertence uma vez que a mediação da pintura impede caracterizá-lo sem mais como documentário. Por enquanto, perguntamo-nos: trata-se do acontecimento do bombardeio, das visões sobre o ataque de Picasso e de Éluard, do eco em Resnais e Hessens sobre esses ou de uma combinação de todos os elementos em jogo?



Figura 10 - *Guernica*, Picasso, 1937⁹

Fonte: Museo Reina Sofía, Madrid.

***Nuit et Brouillard*, para além do documento**

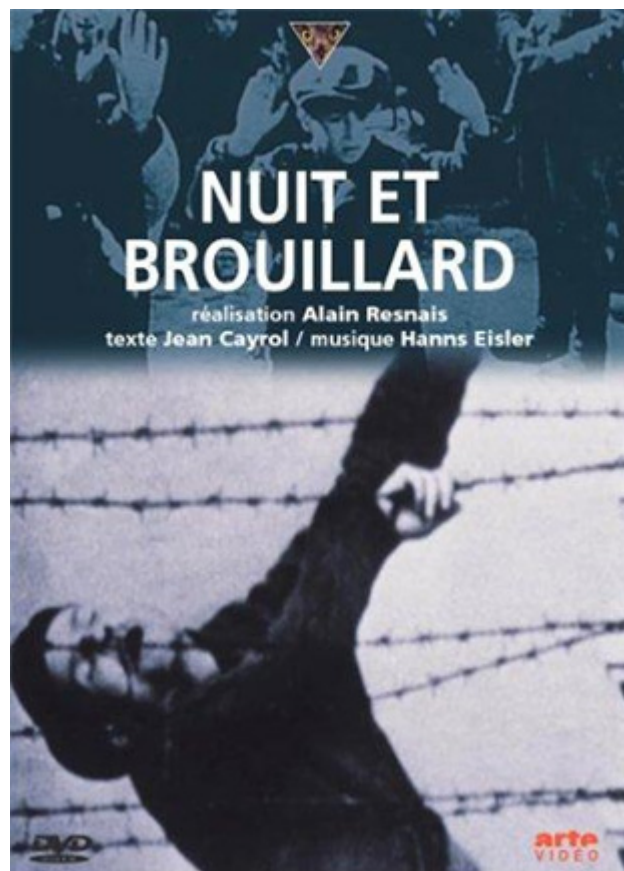


Figura 11 – Cartaz e capa do curta-metragem

Fonte: DVD ArteVidéo

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

Criado em 1955 por encomenda do Comité de História da Segunda Guerra Mundial, dez anos após o final da guerra, *Nuit et Brouillard* era uma tarefa extremamente delicada pelas conotações envolvidas. Em particular, as relativas ao significado de dar testemunho do horror. Com efeito, pouco tempo após sua realização, Resnais declarava: “Eu nunca ousaria fazer esse filme sozinho: nunca fui deportado; mas quando encontrei Jean Cayrol, antigo deportado, ele concordou em fazer o filme comigo”¹⁰. O próprio Cayrol expressa: “Como ‘descrever’ esses principados do assassinio, nos quais a única rebelião que poderia nascer seria a da morte?”¹¹

Resnais encara a monstruosidade da empresa documental sem mediação de representação pictórica. Como no caso anterior, imagens, texto e música combinam-se de forma orgânica, porém dessa vez as imagens são filmagens e fotografias. O curta inicia com vistas coloridas das imediações de um antigo campo de concentração. A seguir, a essas imagens coloridas, contemporâneas à filmagem, contrapõem-se fotos e filmagens da época da guerra em branco e preto. O contraste entre a paisagem bucólica dos redores e a arquitetura abandonada do campo conduz ao horror com tom poético e, ao mesmo tempo, paradoxal. Em palavras do próprio filme:

Mesmo uma paisagem tranquila ou um campo com corvos voando, a colheita e o mato amarelado pelo sol, mesmo uma estrada por onde passam carros, camponeses e casais ou até uma cidadezinha de veraneio, com um mercado e um sino, podem conduzir simplesmente a um campo de concentração. (CAYROL, 1955)

Longos *travellings* entram e fazem uma primeira incursão num campo de concentração¹² cuja estrutura é percorrida. A montagem associa tanto documentos nazis quanto fotografias tomadas pela Resistência, extratos das atualidades filmados da Libertação, planos de *Ostatni Etap*¹³ (1947) de Wanda Jakubowska e reconstituições filmadas por Resnais (ROLLET, 2011, p. 53, n.10). Trata-se de mostrar o “essencial” do universo concentracionário sem a preocupação de dar conta de dados detalhados de um campo específico, mas sem deixar de se referir às circunstâncias gerais. Na descrição nota-se sarcasmo junto com gravidade:

Um campo de concentração se constrói como um estádio, ou um grande hotel. Com empreitadas, com orçamentos, com

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

10 *Premier Plan*, Nº 18, Apud publicação da *Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória*, 2008, p. 114.

11 Jean Cayrol, in BOUNOURE, Gaston, *Alain Resnais*, Seghers, 1974 apud publicação da *Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória*, 2008, p. 115.

12 Trata-se de imagens dos restos de Maïdanek e de Auschwitz-Birkenau (ROLLET, 2011, p. 51).

13 O título *Ostatni Etap*, foi traduzido literalmente ao português, *A última etapa*.

competência; sem dúvida, com gratificações.
Nenhum estilo obrigatório.
Deixa-se liberdade à imaginação.
Estilo alpino, estilo garagem, estilo japonês, sem estilo.
(CAYROL, 1955)

Cayrol e Resnais fazem uso de um humor amargo ao comparar a construção dos campos com prédios destinados a albergar gente em ocasiões festivas. Não como concessão ao espectador, mas para criar – pelo uso da ironia – o efeito paradoxal de mostrar a desmesura concentracionária através da caricatura. Próprio do humor segundo Freud, o rebaixamento do mundo hostil acarretaria o efeito subjetivo de resgatar, em alguma medida, a autoestima de quem ironiza (FREUD, 1976, AE XXI, p. 160-1). Imediatamente depois lemos (ou ouvimos) a referência pessoal a futuros deportados:

Os arquitetos inventam tranquilamente os alpendres destinados a serem trespasados uma única vez.
Durante esse tempo, Burger, socialista alemão; Stern, estudante judeu de Amsterdã; Schmulski, comerciante de Cracóvia; Annette, colegial de Bordeaux viviam sua vida cotidiana, sem saber que a mil quilômetros de distância já tinham um lugar assinalado.
E chega o dia em que os blocos terminaram, somente faltam eles. (CAYROL, 1955)

À descrição da estrutura física, acrescentam-se a descrição das relações sociais estabelecidas entre prisioneiros e carcereiros bem como a narração das iniquidades cometidas por estes. As imagens de seres humanos justapõem-se a imagens de montanhas de coisas comuns como óculos, sapatos, vasilhas, que, na sua simplicidade e abandono, se tornam vestígios de



ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

um sofrimento inimaginável. O estranhamento provocado pelas imagens de montículos de objetos quotidianos remite à literatura lazareana¹⁴ da qual fala Cayrol e na qual se vislumbra o estran-

14 Cayrol introduz o termo lazareano para designar o homem e a literatura depois dos campos de concentração em referência à personagem bíblica de

hamento radical provocado pela experiência concentracionária (BASUYAUX, 2004, p. 8-9).

Figura 12 - Fotograma *Nuit et Brouillard*, 1955

Fonte: Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória, p. 18

O vínculo do homem lazareano com o mundo encontra-se estremeado. Esse homem, que retorna da morte e ainda conserva algo de não-vida, impregna a narrativa toda do filme. A hiperconsciência de vulnerabilidade e finitude subverte a relação com os objetos que ganham protagonismo fora das relações corriqueiras de familiaridade. Assim, a imagem de um monte de sapatos usados resume instantaneamente o drama com grande eficácia, sem necessidade de palavras nem de outras imagens¹⁵.

Dessa maneira lacunar, com base em material tão heterogêneo, com delicadeza, mas também com imagens terríveis, com sarcasmo e poeticamente, vai sendo construído de forma contrapontística, ao longo do filme, o que Rollet chama “olhar de espectador” (2011, p. 52-3). Este olhar alcança não apenas o funcionamento dos campos, mas também o das funções mentais – “frias, diabólicas, quase impossíveis de compreender” – que regem a sua organização (DELEUZE, 2006, p. 159).

Em determinados momentos, o olhar do espectador é interpelado por outros olhares, o de um homem que jaz, não se sabe se vivo ou morto (ROLLET, 2011, p. 52-3) ou os de prisioneiros trás uma cerca farpada.



Figura 12 - Fotografia tomada pelos aliados na abertura dos campos e utilizada por Resnais

Fonte: ROLLET, Sylvie, *Une éthique du regard*, 2011, p. 80.

Figura 13 - Fotografia de prisioneiros de um campo de concentração utilizada por Resnais

Fonte: *Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória*, p.114.

Lázaro, ressuscitado por Jesucristo segundo o Evangelho de São João.

15 A linguagem imagética utilizada no curta aproxima-se do caráter despojado do Nouveau Roman do qual Barthes considera Cayrol como precursor (BASUYAUX, 2004, p. 9-10).



O título, *Nuit et Brouillard*, remite à expressão *Nacht und Nebel*, nome do decreto de dezembro de 1941 que ordenava a deportação e eliminação dos “enemigos do Reich” e usada para registrar a quem ia ser eliminado “na noite e no nevoeiro” sem que se saiba nunca mais dele. Não é preciso insistir na dimensão do avassalamento que envolve tamanha despersonalização. É justamente contra qualquer encobrimento e repetição desse tipo de crimes que o filme lança seu apelo ao finalizar:

E estamos nós que olhamos sinceramente estas ruínas como se o velho monstro concentracionário estivesse morto sob os escombros; nós que fingimos recuperar a esperança diante desta imagem que se afasta, como se nos sanássemos da peste concentracionária; nós que fingimos acreditar que tudo isso pertence a um só tempo e a uma só nação, e que não pensamos em olhar à nossa volta e que não ouvimos que se grita interminavelmente. (CAYROL, 1955)

O filme resgata o passado, mas também aponta ao presente e ao futuro. O “nós” implícito em “não ouvimos” contrapõe-se ao impessoal “se grita interminavelmente”. O final do curta deve ser entendido como alerta em face de novas formas de horror.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

Acerca do caráter testemunhal

Narrar certos acontecimentos históricos obedece a um dever de memória. Em primeiro lugar, para quem participou diretamente, trata-se duma necessidade individual de rememoração, descrita por Freud em termos de elaboração (FREUD, 1976, AE, XII, p. 145-157) e trabalho de luto (FREUD, 1976, AE, XIV, p. 235-255) perante o excesso paralisante e mortífero.

O sobrevivente deve elaborar o duelo de si mesmo, quem foi, quem já nunca poderá voltar a ser, para que alguém por vir, outro, portador do mesmo nome, dono das mesmas memó-

rias, fale e viva em sua re-presentação. Com que direito(s)? [...] Como desativar em tal caso os efeitos dissolventes do pavor? Como sair do campo de concentração que viaja com a gente? (BRAUNSTEIN, 2012, p. 131 e 140)

A premência da tarefa se vê reforçada pela necessidade de que se reconheça a realidade do acontecido. Para a vítima, trata-se de uma urgência psicológica e existencial, condição de possibilidade para continuar existindo. Em segundo lugar, o dever de memória implica no dever de justiça. Imperativo que sentido subjetivamente como obrigação, converte a recordação numa tarefa incontornável da sociedade (RICOEUR, 2007, p. 101).

Assim entendida, a necessidade de memorar adquire amiúde o significado da obrigação de testemunhar. De acordo com Ricoeur, a testemunha a) narra um acontecimento; b) certifica a declaração pela experiência própria; c) atesta a realidade do acontecido e a sua presença nos locais da ocorrência; d) afirma “eu estava lá” e ao mesmo tempo solicita “acreditem em mim”; e) aceita ser convocada e responder a um chamado eventualmente contraditório; f) está disponível a reiterar seu testemunho; g) confere a seu ato caráter de instituição natural pela estabilidade de seu testemunho (2007, p. 172-175).

Na acepção explicitada, o caráter testemunhal é apenas atribuível ao sujeito que participou diretamente de um determinado acontecimento de modo que fica descartada a possibilidade do testemunho indireto. Entretanto, a respeito de posições negacionistas como a que atingiu ao genocídio armênio, Jean-Marie Gagnebin adverte acerca da necessidade de reestabelecer, fora da díade vítima-algoz, um espaço simbólico de articulação da visão de terceiros:

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de testemunha se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o histor de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57)

Hobsbawm registra as seguintes palavras de Primo Levi sobre ser testemunha dos campos de concentração:

Nós, que sobrevivemos aos Campos, não somos verdadeiras testemunhas. [...] Nós, sobreviventes, somos uma minoria não só minúscula, como também anômala. Somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, jamais tocaram o fundo. Os que tocaram, e que viram a face das Górgonas, não

Na esteira do defendido por Gagnebin, se os que “tocaram fundo” não estão mais ou “voltaram sem palavras” é preciso que outros testemunhem por eles.

No que diz respeito à sociedade, múltiplas alternativas de memorar acontecem até o presente. A expressiva irrupção não apenas de trabalhos científicos de história, sociologia, antropologia, mas também de manifestações artísticas, como as mencionadas por Seligmann-Silva sugere que esses obedecem a algum tipo de necessidade. A cada uma das três formas de memória que constituem o indivíduo, a pessoal, a coletiva e a histórica (BRAUNSTEIN, 2012, p. 22), pode lhe convir uma forma diferente de processamento.

Assim, em torno ao dever de memória, as diversas manifestações culturais cumprem diversos papéis. Um deles diz respeito à elaboração individual e social do traumático, que pressupõe conhecimento, reconhecimento e justiça. Um outro papel, complementar do primeiro, é constituir o patrimônio da memória coletiva, objeto e ferramenta da história como disciplina.

Ora, de todas as variantes do lembrar-elaborar, se se trata da questão epistemológica do valor do testemunho – sem deixar de reconhecer o valor da função testemunhal indireta – é inevitável acordar estatuto de fonte privilegiada às manifestações e documentos produzidos pelos próprios atores dos acontecimentos memorados. Do ponto de vista do valor testemunhal das imagens, esse material documentário ganha significação especial.

Sem cair na oposição entre uma concepção ingênua de representação do real e a cética de falta de fronteiras entre o ficcional e o não ficcional, e, apesar do grau de subjetividade na tomada, do modo como essa se endereça ao espectador e do processo de montagem, pareceria razoável atribuir ao testemunho direto uma função privilegiada (RAMOS, 2001, p. 192-207).

A modo de conclusão

Diante do mencionado até aqui, qual é o estatuto dos curtas examinados? Embora *Nuit et Brouillard* possa ser questionado como documentário em sentido estrito por não cumprir com o requisito de contemporaneidade com o acontecimento, nem com o de registro direto, o curta reflete de modo paradigmático a lógica do projeto concentracionário, podendo ser caracterizado como uma sorte de ensaio documental. Como já foi dito, trata-se de uma narrativa realizada predominantemente por meio de imagens filmadas diretamente nos locais – ainda que com posterioridade ao acontecimento – ou de imagens de pessoas, de locais e de situações filmadas a partir de filmagens ou de fotografias anteriores, ou seja, material de arquivo, mas também de reconstruções *ad hoc*. A natureza mista da sua construção imagética estrutura-se acima do texto de Cayrol, ele mesmo um sobrevivente, o que outorga ao filme valor testemunhal especial.

A abordagem é tanto intelectual quanto emocional. Resnais e Cayrol operam uma descrição analítica da “racionalidade concentracionária”. Se, por uma parte a força das suas imagens é impossível de ser descrita em palavras, por outra a natureza e a profundidade dos sentimentos contidos nas palavras são inexpressáveis apenas em imagens. Assim, o tratamento da imagem por parte de Resnais em sintonia com o texto de Cayrol equilibra-se entre a crueza da nudez, a figuração da crueldade e a sugestão do irrepresentável. Sem mostrar tudo, imagens e palavras dizem conjuntamente o fundamental do que pode ser dito. O espectador percebe o cuidado para representar o horror experimentado pelas vítimas, sem fixá-lo apaziguadoramente, denunciando-o e advertindo acerca do perigo de uma repetição. O registro maquínico das tomadas filmicas e fotográficas, próprios do documentário segundo uma perspectiva tradicional, torna-se um elemento dentre outros a serviço de um objeto que vai além do documento.

No caso de *Guernica*, o filme não procura realismo representacional do drama através de testemunhos de sobreviventes senão uma aproximação estético-emocional a esse. Entretanto, embora a pintura de Picasso expresse magistralmente o pânico do momento e crie a sensação de caos e desconcerto, a atração da genialidade das figuras acaba competindo com a atenção sobre o acontecimento em si. O olhar fica dividido entre *o que* é narrado e *com o que* e *como* se narra, sugerindo que o que está em jogo verdadeiramente no filme é a reação empática dos artistas com as vítimas perante o acontecido.

O estupor assim provocado interpela ao espectador. O clamor das figuras humanas de braços estendidos incitam perguntas em quem assiste: que oferecer a esses braços estendidos? A reação dos artistas cria, concomitantemente, um olhar que já não mais lhes pertence exclusivamente. Tal olhar abre um espaço de intersubjetividade, estabelecendo um laço humano com o sofrimento das vítimas e, ao mesmo tempo, uma denúncia. Dessa maneira, *Guernica* faz-se eco do acontecimento: contribui a que se conheça, o que implica também o reconhecimento da sua facticidade; posiciona-se; denuncia e se manifesta contra qualquer episódio passado, presente ou futuro dessa natureza.

Com as diferenças notadas em cada um dos filmes analisados, Resnais constrói um olhar, ao mesmo tempo inteligente e sensível. Cada um desses filmes, a sua maneira, pode ser pensado como documento. *Guernica*, como documento que atesta a visão acerca do bombardeio de artistas como Picasso e Paul Éluard junto com a dos diretores. *Nuit et Brouillard*, como documento que dá testemunho não apenas do *modus operandi* nos campos, mas também da compreensão no período de pós-guerra acerca do projeto concentracionário bem como o julgamento predominante que esse mereceu à época.

Em geral, a potencialidade de denúncia dos filmes, à diferença da escrita histórica, beneficia-se de não estar sujeita nem à linearidade cronológica, nem à lógico-dedutiva pela sua natureza

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipséitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

imagética (ROLLET, 2011, p. 246). Esta característica adequa-se melhor à representação do sem sentido do drama histórico bem como à expressão crítico-emocional do horror. Assim, pela eficiência de suas denúncias ambos os filmes sustentam a função de arte-testemunha perante um espectador que, por sua vez, resulta transformado em testemunha (ROLLET, 2011, p. 15).

Assim, tendo contribuído com o dever de memória, ambos curtos se oferecem hoje como valioso material na dupla dimensão caracterizada por Le Goff: por uma parte, de documento porque atestam acontecimentos ou a reação dum época perante aqueles; por outra, de monumento porque em sua denuncia obedecem a uma intencionalidade política (2003, p. 536). À poética do olhar desenvolvida por Resnais corresponde um compromisso suscetível de ser caracterizado como ética do olhar a serviço de uma ética da memória.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques, *O olho interminável. Cinema e pintura*, trad. Eloísa Araújo Ribeiro, São Paulo: CosacNaify, 2004.

BASUYAUX, Marie-Laure, « Les années 1950 : Jean Cayrol et la figure de Lazare », *Fabula / Les colloques, L'idée de littérature dans les années 1950*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document61.php>, acesso em 09/03/ 2017.

BAZIN, André, “Pintura e cinema” in *O cinema. Ensaaios*, trad. Eloísa Araújo Ribeiro, São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRAUNSTEIN, Néstor, *La memoria del uno y la memoria del Otro: inconsciente e historia*, México, Siglo XXI Editores, 2012.

CAYROL, Jean, Texto de *Nuit et Brouillard* inspirado em: *Poèmes de la nuit et du brouillard*, Paris: Éditions Pierre Seghers, 1946. Disponível in <http://cinemaholocausto.wordpress.com/tag/jean-cayrol/>

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL & EMBAIXADA DA FRANÇA NO BRASIL, *Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória*, Memórias do ciclo de cinema, debates e aulas abertas, Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, 2008.

DELEUZE, Gilles, *A imagem-tempo: cinema 2*, trad. Rafael Godinho, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

ÉLUARD, Paul, « La victoire de Guernica » in *Cours naturel*, 1938 disponível in <http://artsrlettres.ning.com/profiles/blogs/la-victoire-de-guernica-par-paul-eluard-ce-po-me-date-de-1938>

FREUD, Sigmund, “Recordar, repetir y reelaborar” in *Obras Completas*, trad. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, XII, 1976.

_____, “Duelo y melancolía” in *Obras Completas*, trad. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, XIV, 1976.

_____, “El Humor” in *Obras Completas*, trad. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, XXI, 1976.

_____, “Por qué la Guerra?” in *Obras Completas*, trad. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, XXII, 1976.

GAGNEBIN, Jeanne Marie, *Lembrar escrever esquecer*, São Paulo: Editora 34, 2006.

GUERNICA, direção Alain Resnais e Robert Hessens, texto Paul Éluard, produção Pierre Braunberger, p&b, 35 mm, 13 min., França, 1950-51.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

HOBBSAWM, Eric, *Era dos Extremos, O breve século XX, 1914-1991*, trad. Marcos Santarrita, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LE GOFF, Jacques, *História e Memória*, trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges, Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

NUIT ET BROUILLARD, direção Alain Resnais, texto Jean Cayrol, produção Anatole Dauman, Philippe Lifschitz e Samy Halfon, cor e p&b, 35mm, 32 min., França, 1955.

OSTATNI ETAP, direção Wanda Jakubowska, texto Wanda Jakubowska e Gerda Schneider, produção Jan Rybkowski Mieczyslaw Wajnberger Film Polski, Polônia, 1947.

RAMOS, Fernão Pessoa, “O que é Documentário?” in: RAMOS, F.P. e CATANI, A. (orgs.), *Estudos de Cinema SOCINE 2000*, Porto Alegre: Editora Sulina, 2001.

RICOEUR, Paul, *A memória, a história, o esquecimento*, trad. Alain François, Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

ROLLET, Sylvie, *Une éthique du regard. Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à RithyPanh*, Paris : Hermann, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio, “Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas” in *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, Vol.20, N1, pág. 65-82, 2008.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017