



UNICAMP

ISABEL ANDERSON FERREIRA DA SILVA

**CONCEITOS, ESTILOS E PROCEDIMENTOS
AUDIOVISUAIS EM DOCUMENTÁRIOS DE
ARQUIVO ANTINAZISTAS**

CAMPINAS

2014



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

ISABEL ANDERSON FERREIRA DA SILVA

CONCEITOS, ESTILOS E PROCEDIMENTOS AUDIOVISUAIS EM DOCUMENTÁRIOS DE ARQUIVO ANTINAZISTAS

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Multimeios sob a orientação do Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire

Este exemplar corresponde à versão final de Tese defendida pela aluna Isabel Anderson Ferreira da Silva, e orientada pelo Prof. Dr. Március César Soares Freire.

CAMPINAS

2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

Si38c Silva, Isabel Anderson Ferreira da, 1984-
Conceitos, estilos e procedimentos audiovisuais em documentários de arquivo antinazistas / Isabel Anderson Ferreira da Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Marcius Cesar Soares Freire.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Cinema. 2. Documentário (Cinema). 3. Arquivos audiovisuais. I. Freire, Marcius Cesar Soares, 1949-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Concepts, styles and audiovisual procedures in anti-Nazi compilation films

Palavras-chave em inglês:

Film

Documentary moving-pictures

Audio-visual archives

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Doutora em Multimeios

Banca examinadora:

Marcius Cesar Soares Freire [Orientador]

Fábio Nauras Akhras

Mônica Brincalpe Campo

Sheila Schvarzman

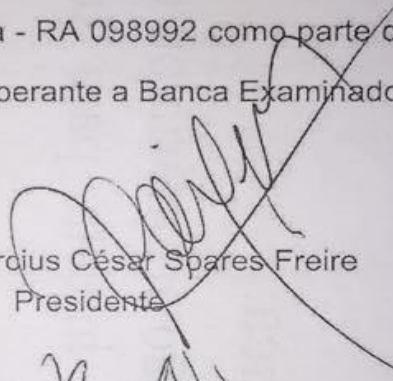
Josette Maria Alves de Souza Monzani

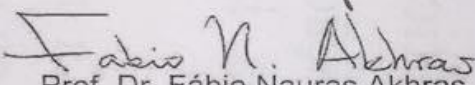
Data de defesa: 29-08-2014

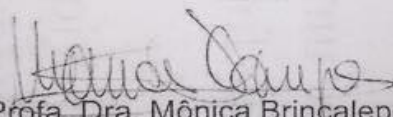
Programa de Pós-Graduação: Multimeios

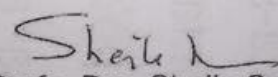
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

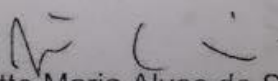
Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pela Doutoranda Isabel Anderson Ferreira da Silva - RA 098992 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Március César Soares Freire
Presidente


Prof. Dr. Fábio Nauras Akhras
Titular


Profa. Dra. Mônica Brincalepe Campo
Titular


Profa. Dra. Sheila Schvarzman
Titular


Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani
Titular

RESUMO

Este trabalho se dedica a explorar os diferentes conceitos, estilos e procedimentos audiovisuais envolvidos na realização de documentários que se constroem a partir de material de arquivo. Para tanto, são apresentadas sete obras que resultam da compilação de imagens e sons produzidos nos tempos da Segunda Guerra e cuja postura ideológica é antinazista. Apesar de similaridades temáticas e formais, tais filmes se utilizam de estratégias narrativas e de recursos narrativos de maneiras tão diversificadas que se prestam a apresentar contribuições singulares para a linguagem do filme de não ficção.

O trabalho dispõe de três grandes capítulos. O primeiro, bastante conceitual, aposta em uma vasta contextualização do material abordado, tanto do ponto de vista formal – o fato de os documentários se definirem como compilações de produtos audiovisuais – quanto do narrativo – seu tema geral (documentário de guerra) e específico (antinazista). Nele, cotejamos conceitos, como “filme de arquivo” e “filme de compilação”; mencionamos diferentes pontos de vista de autores que se dedicam a analisar esta forma de prática documental e apresentamos alguns aspectos relacionados a este tipo de material, como o seu valor historiográfico, sua presença na televisão ou a sua relação com as vanguardas audiovisuais.

Mais adiante, já no segundo capítulo, chegamos às análises fílmicas de fato. Observamos no que consiste cada filme, como se deu a sua realização e o que ele representou para a sociedade na qual estava inserido bem como aquilo que, para nós, representa ainda hoje. Também explicitamos as suas particularidades enquanto produtos midiáticos a fim de estabelecermos os diferentes estilos de seus discursos.

Por último, no capítulo seguinte, nos atemos aos procedimentos audiovisuais tal como eles aparecem nas construções narrativas dos documentários abordados. Esse capítulo surgiu da necessidade que sentimos de abordar características dos filmes de maneira mais entrosada e, de até certo ponto, comparativa. Englobamos recursos como o som, o narrador e a utilização de fotografias em meio às imagens em movimento.

O que nos fica é uma sensação de que a pluralidade, o que nos leva a inferir que uma realização audiovisual é sempre muito individual, mesmo se for feita, em grande parte, a partir do mesmo material de arquivo e a fim de atingir um objetivo ideológico.

ABSTRACT

This work is dedicated to the exploration of the different concepts, styles and audiovisual procedures documentaries that are constructed with found footage. For this, we presented seven non-fiction films compiled through images and sounds of the times of World War II and whose ideological stance is anti-Nazi. Although formal and thematic similarities, such films use narrative strategies and narrative features as diverse ways that lend themselves to provide unique contributions to the language of nonfiction film.

The text has three main chapters. The first, very conceptual, makes a wide contextualization of the material covered in both the formal point of view - the fact documentaries define themselves as collections of audiovisual products - as the narrative - its general subject (war documentary) and specific (anti-Nazi). In this chapter, we compare concepts like "found footage" and "compilation film"; mentioned different points of view of authors who are dedicated to analyzing this form of documentary practice and presents some aspects related to this kind of material, as its historiographical value, its presence on television and its relationship with the audiovisual vanguards.

Later, in the second chapter, we present the filmic analysis. We observe what is each movie, how was your realization and what he represented to the society in which was inserted as well as what, for us, is today. We also comment their particularities as a media product in order to establish their different styles of communication.

Finally, in the next chapter, we focus on audiovisual procedures as applied in narrative constructions of documentaries. This chapter arose from the need we have to address characteristics of the films in a comparative way. We included features like sound, the narrator and the use of photographs together with moving images.

What we realize is a sense that the plurality, which leads us to infer that an audiovisual product is always very individual, even if made, in large part, from the same archival material and to achieve the same ideological goal.

AGRADECIMENTOS

ao meu orientador, prof. Dr. Március César Soares Freire, que mudou o percurso da minha vida desde que depositou a sua fé em mim durante o processo de seleção do Programa de Pós-graduação em Multimeios. De lá para cá, aprendi muito com o seu conhecimento, a sua dedicação e a sua postura. A sua grande quantidade de orientandos e a vasta carga horária em atividades acadêmicas não o impediram de cumprir com grande êxito a sua colaboração para que eu chegasse até aqui. Portanto, antes de tudo, a ele vai o meu muito obrigada!

aos colegas mestrands e doutorandos, que não só fizeram críticas construtivas às minhas pesquisas como também permitiram que eu tivesse conhecimento e pudesse opinar a respeito das pesquisas deles, o que me deu a segurança de não estar sozinha no enfrentamento de problemas e também mais consciência dos meus próprios posicionamentos críticos.

aos professores que participaram da minha banca de qualificação, Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho e Dr. Fernando Passos, por terem dedicado o seu tempo e o seu conhecimento a fim de colaborarem com a melhoria do meu trabalho e por haverem o feito de tal forma que me deixaram mais motivada a seguir adiante.

desde já, aos professores integrantes da minha banca de defesa por manifestarem prontidão para uma atividade tão trabalhosa, mesmo que, em partes, nem ao menos me conheçam pessoalmente. É uma grande honra.

à minha família e em especial ao meu marido, David Borrmann, que sempre esteve do meu lado me dando alegrias e muita paciência sem nem ao menos perguntar sobre o andamento das minhas atividades acadêmicas. Espertamente ou sem querer, me deu assim a dose exata de companheirismo para que eu pudesse seguir adiante.

à CAPES pelo financiamento, que me foi fundamental.

ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1:** Menino sendo protegido pela mãe ao atravessar a rua
- Figura 2:** Fotografia de criança sendo protegida no ato da morte
- Figura 3:** Fotograma de menina com as mãos perto da boca
- Figura 4:** Menina morta com as mãos perto da boca
- Figura 5:** Fotografia de Hitler com uma mão perto das genitais
- Figura 6:** Hitler e outros políticos do Partido Nazista com as mãos perto das genitais
- Figura 7:** *Fackelzug*, a passeata noturna comemorativa no dia em que Hitler assumiu o poder
- Figura 8:** Artista deslizando por uma corda entre os arranha-céus de Nova Iorque
- Figura 9:** Competição de carros sob duas rodas
- Figura 10:** Hitler em sua residência particular opinando sobre o filme a cores no filme de Mora
- Figura 11:** Fotograma em pausa de momento de descontração na embarcação de O Êxodo do Danúbio
- Figura 12:** Empresária milionária Bertha Krupp e as cifras do seu patrimônio
- Figura 13:** Heiz Kapelle, líder de sindicato, exposto como herói revolucionário
- Figura 14:** Busto de prisioneira de Auschwitz a partir de uma fotografia exposta no museu do local
- Figura 15:** Close up nos olhos da mesma prisioneira
- Figura 16:** Hitler e filha de Goebbels em um momento de descontração na residência do ditador
- Figura 17:** Meninos mendigos do Gueto de Varsóvia
- Figura 18:** Hitler abraçando uma menina em sua residência no sul da Alemanha
- Figura 19:** Fotograma de soldados confiscando alimentos escondidos nas roupas das crianças do Gueto
- Figura 20:** Fotografia emblemática do menino rendido em Varsóvia
- Figura 21:** Fotograma da menina Settela na fresta da porta do vagão com 74 deportados

SUMÁRIO

Introdução	01
-------------------	-----------

Capítulo 1: O material de arquivo no filme, o antinazismo no filme: conceitos	05
--	-----------

1.1. A obra audiovisual de arquivo	06
1.2. O Filme de Guerra	37
1.3. Definição do material analisado	65

Capítulo 2: Os filmes de arquivo antinazistas	73
--	-----------

2.1. <i>Noite e Neblina</i>	74
2.2. <i>Du und Mancher Kamerad</i>	87
2.3. <i>Minha Luta</i>	97
2.4. <i>O Fascismo Comum</i>	109
2.5. <i>Suástica</i>	135
2.6. <i>Arquitetura da destruição</i>	153
2.7. <i>O Êxodo do Danúbio</i>	160

Capítulo 3: Os procedimentos audiovisuais aplicados pelos filmes de arquivo	172
--	------------

3.1. As instruções iniciais	172
3.2. Fotografia	178
3.3. Narrador	191
3.4. Som	200
3.5. Material em Comum	208

Conclusão	218
Bibliografia	226
Filmografia	230

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se debruça sobre as possibilidades éticas, estéticas e narrativas que permeiam a utilização de material audiovisual de arquivo em documentários cujos temas são a luta contra o nazismo. Este material, de natureza complexa e fascinante em virtude, notadamente, da diversidade de fontes que o caracteriza, permite a sua adaptação a diferentes narrativas fílmicas e nos serve como ponto de partida para uma imersão vertical em um universo pouco explorado pelos estudos de não-ficção: documentários de arquivo de caráter antinazista. Para tanto, oferecemos uma contextualização teórica a partir da qual procederemos a investigação de filmes que vieram a se tornar marcos dessa cinematografia a partir da metade do século XX.

Nossa intenção inicial era investigar apenas as diferenças no tratamento dado às mesmas imagens quando estas se encontram inseridas em contextos completamente diferentes daqueles para os quais foram originalmente geradas. Tais diferenças não deixam de ser mencionadas e trabalhadas no texto, resultando também em pontes para alguns temas que estarão presentes ao longo de nosso percurso. Contudo, o decorrer da pesquisa deixou claro que a abordagem deste tipo de material documental é capaz de suscitar reflexões ainda mais ricas sobre inúmeros fatores que envolvem os estudos do audiovisual, como os fatores políticos, históricos, éticos, estéticos, autorais, entre outros.

Desta maneira, a inquietação que começou como uma abordagem comparativa e basicamente estética dá lugar a um estudo de maior alcance, abrangendo alguns dos mais conhecidos filmes de arquivo antinazistas. Ao fazê-lo, são convocados aspectos que vão desde aqueles de cariz mais conceituais, comuns ao recorte que o trabalho se aventura a definir, passando pelos técnicos, até à classificação de diferentes papéis sociais que cada uma das obras representa de acordo com a maneira através da qual ela se comunica com o público.

A seleção dos filmes a serem abordados foi feita, em grande parte, a partir da sua disponibilidade de acesso. Contudo, para chegar a esta decisão, foram também consideradas características formais e discursivas das obras: todas elas apresentam, cada uma à sua maneira, inovações técnicas, estéticas e discursivas para a linguagem audiovisual, conforme será mais bem elucidado no corpo do texto. Desta forma, filmes que são produzidos em épocas e contextos – políticos, geográficos e sociais – diferentes, contando com equipes de realização também muito distintas umas das outras, trazem novas concepções no que diz respeito à utilização, ao tratamento e à exibição das imagens e dos sons de arquivos, contribuindo para a riqueza da expressão artística audiovisual resultante de seu uso e atestando, por isso mesmo, a versatilidade desse material enquanto matéria-prima para a criação de filmes documentais.

O mais antigo dos filmes abordados é o renomado *Noite e Neblina*, de Alain Resnais. O documentário francês de 1955 é constantemente mencionado em trabalhos acadêmicos voltados para o assunto do filme de arquivo, principalmente devido às inovações que ele trouxe para a linguagem cinematográfica e para a exposição do tema ao qual se dedica. Obra de um ano mais tarde, temos *Du und Mancher Kamerad* (1956), de Annelise e Andreas Thorndike, casal de cineastas alemães-orientais cuja filmografia sempre demonstrou grande engajamento político. Já do início dos anos 1960, conferimos o sueco *Minha Luta* (1961), do cineasta e também autor literário Erwin Leiser. Apesar do título, o discurso do filme não remete ao livro de Hitler, senão à ideologia do seu regime como um todo. *Minha Luta* é responsável por uma narrativa intensa e comovente, que não deixa dúvidas sobre o repúdio do realizador em relação aos acontecimentos sobre os quais se debruça. Mencionando na ordem cronológica, o próximo filme é aquele que encontra-se analisado de maneira mais exaustiva neste trabalho. Trata-se da realização soviética *O Fascismo Comum*, de 1965, dirigido pelo até então diretor de ficção Mikhail Romm. Como verificaremos mais tarde, é uma obra de ênfase psicológica, capaz de reunir tragédia e entretenimento em um só discurso. Outro documentário incluído nas análises é o inglês *Suástica*, de 1972. Conforme veremos mais adiante, ele possui uma particular e polêmica postura

discursiva, influenciada também pelo conteúdo de suas imagens de arquivo coloridas que são, em grande parte, inéditas. Seu diretor, Phillipe Mora, opta pela abdicação total de um narrador. Também incluímos um filme bem conhecido, especialmente no Brasil, já do ano de 1989. *Arquitetura da Destruição*, de Peter Cohen, enfoca o estudo do valor estético do Terceiro Reich para, a partir dele, denunciar a natureza racista e atroz do regime nazista. Por último, mencionaremos o filme mais atual abordado neste trabalho: O premiado *O Êxodo do Danúbio*, do ano de 1998, cujos atributos estéticos e as particularidades narrativas são capazes de mostrar novas formas de abordagem de uma passagem histórica tão pregnante quanto aquela a que ele se refere.

No primeiro capítulo, trabalhado de maneira extensa, evocamos a contextualização do recorte metodológico, ou seja, o “documentário antinazista de arquivo” dentro da cinematografia do filme de não ficção, bem como a explicação dos termos utilizados para definir algumas das suas características. Trata-se de um procedimento que lança mão de dois vetores diferentes entre si, mas cujas visadas apontam para o mesmo alvo. O primeiro enfatiza a abordagem social: as idiossincrasias do documentário considerado antinazista e a sua ancoragem no contexto socio-histórico que lhe deu origem; já o segundo se serve de instrumentos teórico-conceituais que possibilitam uma análise formal deste artefato audiovisual que é o filme de montagem desconstruindo o papel que tem o seu principal insumo – “material de segunda mão”, ou produtos audiovisuais de arquivo – na produção de sentido que lhe dará forma. Em outras palavras, nosso ângulo de ataque ao objeto eleito se desdobrará em duas vertentes: uma análise imanente e uma análise contextual.

No segundo capítulo, passaremos às análises fílmicas propriamente ditas cuja finalidade precípua será a de enfatizar as particularidades dos filmes estudados, mostrando os diferentes estilos nas formas de proceder com aquele que é, muitas vezes, o mesmo material. Principalmente os discursos fílmicos serão analisados neste capítulo assim como a sua relevância enquanto produto de comunicação dentro de determinados contextos históricos e geográficos. Também

serão mencionados procedimentos audiovisuais que possibilitam a existência destes discursos particulares e as suas contribuições para o desenvolvimento da linguagem do filme de arquivo.

Por último, no terceiro capítulo, ao dirigirmos nosso foco para os aspectos formais – alguns já mencionados no capítulo anterior, sem maior aprofundamento –, analisaremos os recursos audiovisuais utilizados pelos filmes, como o uso do som ou a inserção de créditos iniciais, por exemplo. Desta maneira, possibilitaremos maiores parâmetros de comparação na construção das linguagens destes filmes. Também dentro deste capítulo, temos a intenção de abordar a utilização de determinadas imagens em particular, as que são vistas em muitos dos filmes mencionados – em diferentes contextos e através de distintos tratamentos de pós-produção – e que já teriam se tornado “ícones do Holocausto” (LINDEPERG, 2007, p.82).

CAPÍTULO 1: O MATERIAL DE ARQUIVO NO FILME, O ANTINAZISMO NO FILME: CONCEITOS

Conforme mencionado na introdução, os filmes sobre os quais nos debruçaremos reúnem requisitos de diferentes naturezas: por um lado, do ponto de vista formal, todos eles foram montados a partir de material audiovisual de arquivo. Por outro lado, a partir da perspectiva ideológica, nós os caracterizamos aqui como mensageiros de um discurso antinazista. Assim, sendo este um trabalho de análise fílmica dentro de um recorte que envolve diferentes campos de estudo das ciências humanas, nossa pesquisa requer uma detalhada contextualização teórica, bem como a exposição da alicerce na união destes ângulos de ataque. É preciso deixar claro ao leitor através de quais fundamentos estabelecemos as caracterizações que são atribuídas aos discursos dos filmes e por que o fazemos, bem como expôr aquilo que entendemos pelos recursos que encontramos em seu aspecto formal.

Portanto, antes de tudo, vamos esclarecer no que consiste este material chamado de “audiovisual de arquivo”. Para tanto, iniciaremos este primeiro capítulo com a abordagem do último termo mencionado: em que consiste o arquivo em si e o arquivo audiovisual em particular? Como os autores os entendem e que aspectos lhes são atribuídos? No mesmo contexto, faremos um panorama sobre a história do filme de compilação/arquivo/montagem e sobre as suas diferentes abordagens teóricas.

Logo em seguida, no segundo ítem do primeiro capítulo, serão trabalhados os conceitos que envolvem as disposições discursivas dos filmes analisados, ou seja, que compreendem os assuntos abordados dentro das obras: serão feitas contextualizações de planos temáticos mais abrangentes, como o filme de guerra, até os mais restritos, como o documentário de caráter antinazista.

Finalmente no terceiro e último item, restringimo-nos à definição das características comuns a todos os constituintes do material analisado: que obras estão dentro e fora do nosso espectro analítico e por qual razão.

1.1. A OBRA AUDIOVISUAL DE ARQUIVO

O registro audiovisual da história

Tradicionalmente, o registro da história se desenvolveu através da linguagem. É claro que a forma através da qual esta linguagem se fez e se faz possível molda não somente os nossos pensamentos, mas também, através dele, os registros históricos existentes, assim como elucida Henri Atlan:

A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para se interpor quer nos outros, quer nas bibliotecas. Isto significa que, antes de ser falada ou escrita, existe uma certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória (ATLAN in: Le Goff, 2003, p.461)

Através desta afirmação, o teórico evoca também um posicionamento muito tradicional da teoria francesa, que reflete sobre uma relativização que deve ser feita a respeito dos registros da história, pois estes nunca seriam o acontecimento passado em si, mas uma interpretação deste acontecimento através do historiador.

É claro que isto se aplica a todas as formas de registro do passado, entre elas, os modelos de crescimento econômico, estudos do clima, da sociedade, etc. Também podemos incluir, como um fenômeno mais recente, a análise do material audiovisual de arquivo.

Sem que seja possível a concretização de uma representação que pode ser considerada por todos indiscutivelmente fiel, há também uma restrição que não se deixa ignorar: a restrição primordial do meio que se tem para a transmissão de um determinado enunciado: no caso da

leitura, é possível citar, entre outras, a finitude e a inexatidão das palavras para expressar o que se pretende; no caso do filme, a impossibilidade de onipresença da câmera e o seu limite de armazenamento.

Portanto, voltamos ao ponto de partida: aquilo que existe é o que se pôde construir a partir dos meios existentes e o que se pôde construir é também o que nos auxilia no molde da nossa própria memória. Susan Sontag, em seu *Diante da Dor dos Outros* (2003) exemplifica:

A familiaridade de certas fotos constrói nossa ideia do presente e do passado imediato. As fotos traçam rotas de referência e servem como totens de causas: um sentimento tem mais chance de se cristalizar em torno de uma foto do que um lema verbal. E as fotos ajudam a construir – e a revisar – nossa noção de um passado mais distante, graças aos choques póstumos produzidos pela circulação daquelas até então desconhecidas. (p.72)

Aquilo que Sontag nos revela sobre o efeito mental causado somente pela fotografia é também o que podemos considerar como representante do que chamamos de arquivo audiovisual. Segundo ela, a sua existência molda a nossa memória, nos fornece caminhos mentais para recordar os fatos do passado. Sontag especifica: “fotos que todos reconhecem são, agora, parte constituinte dos temas sobre os quais a sociedade escolhe pensar, ou declara que escolheu pensar. Essas ideias são chamadas de *memórias*.” (Ibid, p.73) Assim, a memória, para Sontag, é formada a partir de uma disponibilidade visual pré-concebida; ela vem de uma instrução coletiva.

No entanto, a criação dos conteúdos do material que vira arquivo depende de escolhas indiretas, aleatórias, dos mais diversos tipos de oportunidades que existiram ou não para gerá-los. A nossa construção mental de uma estrutura lógica para entender os acontecimentos, que é a nossa concepção histórica, possível através do que conhecemos e do que decodificamos, é feita, ao menos em partes, por um material tão primordialmente incompleto como vulnerável, que é o material de arquivo.

Concluimos que a disposição do material audiovisual de arquivo, combinada com a disposição de material impresso sobre registros de dados históricos, estudos e outras fontes de conhecimento, é aquilo que não somente determina a formação de um relato histórico já pré-

interpretado, mas principalmente, é capaz de moldar o imaginário coletivo a respeito daquilo que foi o passado. O registro do som e da imagem do passado serve como uma espécie de exemplificação e complemento daquilo que outros dados históricos conseguem demonstrar através de métodos, listas, valores, gráficos e palavras no papel. Por consequência, o arquivo audiovisual exerce também grande influência na formação da memória coletiva e também da individual.

No entanto, a tecnologia que possibilitou o registro automatizado de sons e imagens do passado é, ao ver histórico, extremamente recente. Não podemos saber ao certo como entenderíamos um momento no passado distante se algum meio de registro audiovisual já existisse e tivesse nos deixado mais vestígios da época. Contudo, conforme veremos melhor no decorrer desta pesquisa, sabemos que a popularização do registro audiovisual dos acontecimentos fez com que algumas de suas testemunhas oculares modificassem a própria noção histórica por sua causa. Portanto, notamos que as formas de relato histórico da nossa era audiovisual são muito mais abrangentes e culminam até mesmo em um entendimento diferenciado da natureza dos acontecimentos.

Resumindo, percebemos que a força de ilustração histórica do arquivo audiovisual é imensa, apesar das suas limitações físicas e técnicas como registro, da inevitável fragmentação dos acontecimentos e da larga escala de outras interferências que ele pode sofrer ao auxiliar na construção da memória.

O que é o arquivo audiovisual?

Para Jay Leyda, o arquivo audiovisual consiste simplesmente no material do filme utilizado originalmente em algum momento no passado. Fotografias que são tiradas e filmes que são rodados para um propósito atual, tornam-se material histórico depois de dias ou meses.

O que é chamado aqui de material de arquivo audiovisual trata-se do conglomerado de fotografias, filmes e material auditivo que foram reaproveitados de outros contextos, como outros filmes, reportagens, exposições ou acervos pessoais. É o que Leyda menciona como material de

“segunda-mão” (1964, p.13), feitos para outra finalidade e que, depois de um espaço de tempo indefinível, se tornam material de arquivo. Sua reutilização em outros filmes, que é quase tão antiga quanto a existência da cinematografia em si; começou pela necessidade de visualização de algo que não era possível – por motivos técnicos ou financeiros – de ser captado para o novo filme, ou seja, eram imagens de outros contextos que serviam como suporte do que se estava pretendendo contar na nova estrutura narrativa, assim como relata o próprio Leyda no início do seu livro.

Desta maneira, observamos que nos primórdios da cinematografia, quando abordagens fundamentais como a autenticidade do discurso e a ética na utilização das metragens ainda não eram discutidas, ao menos não oficialmente nem pela academia, e a técnica ainda não era suficiente para relatos visuais e sonoros que tendem a ser ilimitados; o importante era conseguir proporcionar a melhor “visualização” possível do que se estava pretendendo narrar.

Portanto, não podemos utilizar o juízo atual para avaliar questões éticas do experimento de Francis Doublier que, ainda no final do século XIX, ofereceu a oportunidade de visualização do famoso caso Dreyfuss para espectadores interessados, os moradores de um distrito judaico no Sudoeste da Rússia. Para tal, o cineasta juntou filmes rodados para outras finalidades na França, na Finlândia e no Egito e, com ajuda de narração, narrou o fato histórico que havia acontecido entre a França e a Ilha do Diabo, situada aqui na América do Sul. (LEYDA, 1964, p.14). Doublier foi, talvez, o pioneiro da técnica de reaproveitamento funcional do arquivo audiovisual, que seria muito difundido a partir de então.

De onde vem este material presente nos filmes

O material de arquivo dos diferentes filmes, em sua maioria e principalmente se tratando de filme em película, pode ser encontrado nas cinematecas, que são comumente órgãos atrelados ao governo, até mesmo quando se tratam de acervos acadêmicos e também nas centrais de notícias. Esta característica primordial da maior fonte de imagens e sons para as obras não caseiras é de fundamental importância para a realização ou não de um filme de arquivo: a consulta

do material arquivado nos órgãos governamentais pode até ser aberta a todos, mas a permissão para a sua utilização não é. Através da nossa pesquisa, pudemos constatar um fenômeno que acontece ao menos com os filmes de caráter antinazista: da mesma maneira que um cineasta ou uma equipe de produção com um roteiro inicial que vai contra a ideologia vigente em seu país e dos países com os quais mantém contato para a busca de fontes não encontrará permissão para utilizar o seu material de arquivo, aquelas equipes que mantêm laços com determinados partidos ou os cineastas famosos por seu engajamento político/ideológico favorável ao contexto em que se encontram os governos, encontrarão as portas abertas e a permissão para utilizar o material que quiserem. Este princípio foi o que conduziu o feitiço e até o argumento de filmes de arquivo que fazem parte deste trabalho em primeiro plano, imaginamos que outros documentários de compilação possam ter sido desenvolvidos a partir de situações semelhantes.

O Autor Beilenhoff, estudioso de *O Fascismo Comum*, documentário de compilação do soviético Mikhail Romm, comenta que o peso da Guerra Fria, visivelmente carregado pelo filme em questão, foi o preço pago para a liberação do material do Arquivo Soviético de Notícias de Moscou (BEILENHOF, 2009, p.8). E o próprio Leiser, documentarista de *Mein Kampf*, sabia que seria difícil conseguir material histórico autêntico para um filme antifascista nos arquivos da Alemanha Ocidental, também durante a Guerra Fria. Ele relata, portanto, que apelou para o Arquivo Nacional de Cinema da Alemanha Oriental e só depois de longas conversas com o diretor, Herbert Volkmann, e de assegurar que estaria representando objetivos de paz e uma posição contrária à ideologia nazista, ele teve acesso e permissão de utilização dos 400 mil metros filmicos, dos quais selecionou alguns poucos mil metros para fazer cópias em negativo duplo para a sua obra (LEISER, 1996, p.28).

Através destes e de outros relatos que se dedicam a contar sobre a produção dos filmes de arquivo, percebemos que a disponibilidade do material de arquivo não é apenas o que determina a utilização de uma imagem e não outra para a mesma finalidade, senão que ela quase sempre determina a essência e a existência do filme como um todo. Ora porque a existência deste material é responsável pela intenção do cineasta de começar a sua empreitada ou modificá-la ao

longo do processo, ora porque a ausência do material procurado é capaz de lhe obrigar a remodelar o roteiro todo e assim, encontrar outro ponto de partida, que culmina em outra obra.

No mesmo contexto, podemos citar a especulação de Leyda, que se indaga sobre a falta de um trabalho de compilação de alta qualidade na Polônia – ao menos até a data de publicação do seu livro – se ela não seria devido ao fato de os arquivos poloneses que não resistiram às ocupações de guerra, assim como ele diz acreditar que o Japão provavelmente nunca conseguirá montar um filme desses sobre o seu próprio passado pela falta de arquivos audiovisuais documentais no país (LEYDA, 1964, p.116-120).

Ou seja, observamos uma enorme dependência das condições de armazenamento, conservação e do conteúdo do material de arquivo para a realização de filmes de compilação. Esta é uma afirmação que parece um tanto óbvia, mas que, ao mesmo tempo, define uma limitação particular deste tipo de procedimento criativo sobre a qual os cineastas criadores de suas próprias imagens e sons não precisam se submeter e que é capaz de definir diretrizes dentro da obra que vão além das escolhas do diretor e dos outros realizadores.

Utilização do arquivo audiovisual nos filmes

Como já citado, seu livro *Films Beget Films* – um dos únicos trabalhos acadêmicos que se dedica exclusivamente ao tema dos filmes feitos a partir de trechos de outros filmes alheios – Leyda começa o primeiro capítulo com o relato da, talvez, primeira conhecida prática de compilação de Doublier, exibida em 1898. Não é a toa que o capítulo se chama *necessity*, no português “necessidade”, pois atenta ao fato de que as primeiras práticas de compilações cinematográficas foram feitas pela necessidade comercial de lapidar o espírito inventivo. Para tal, as imagens de arquivo eram peças-chave que compunham para a narração pretendida que, na maioria das vezes, as descontextualizava por total. Com uma pequena ajuda do narrador, era principalmente a imaginação do público que dava conta de conectar as imagens em uma única

história. Os diferentes filmes passavam, então, de material exclusivo à singela função de suporte daquilo que se pretendia narrar.

Com ignorância de dados sobre as fontes históricas do material cinematográfico e a sua união com outros materiais cujas fontes também haviam sido desprezadas, eram criadas novas obras cinematográficas cuja essência era fortemente marcada por aquilo que, nas ciências humanas, se denomina manipulação.

A narração de Doublier foi totalmente baseada em material de arquivo a fim de relatar uma história de interesse do público, mas cuja produção própria de filmes seria inviável.

Além da “necessidade”, Leyda cita um emprego quase contrário àquele das imagens alheias em outras obras. (Ibid, p.14) Trata-se de um experimento feito poucos anos mais tarde, em 1902, por Edwin S. Porter. O autor relata que o artista teria vasculhado filmes antigos de Thomas Edison a fim de encontrar cenas para constituir uma história. Como, na época de Edison, existiria uma fascinação pelo heroísmo do trabalho dos bombeiros, Porter encontrou muitas cenas do trabalho destes profissionais, o que o motivou a produzir por conta própria a tomada de uma mãe com uma criança dentro de um prédio em chamas. Portanto, no trabalho final, denominado *The Life of an American Fireman*, observa-se uma narração de aventura na qual as vítimas – mulher e criança – são resgatadas pelos “bombeiros de Edison”.

Se observássemos o trabalho final de Porter conscientes apenas de sua utilização de filmes alheios, teríamos a impressão de que o arquivo foi utilizado, assim como por Doublier, através de uma necessidade de completar o campo visual da sua história. Contudo, sabemos sobre seu processo criativo através do livro de Leyda. Portanto, podemos dizer que ele parte de outro princípio e, com isso, indica uma nova forma de trabalho possível, a do “encontro de uma narrativa ficcional a partir da observação dos filmes de arquivo”.

Refletindo sobre as duas formas mencionadas de como proceder com o material alheio, concluímos que também é possível que os procedimentos se invertam. Ou seja, que o criador de uma narrativa ficcional possa se apoderar de cenas de arquivo pela necessidade de ilustração de um roteiro pré-estabelecido, bem como um registro indexado como documental pode ser

elaborado a partir da observação do material de arquivo disponível, como é o caso, por exemplo, do longa-metragem *Suástica*, de Phillipe Mora, que será abordado neste trabalho posteriormente.

Até aqui, nossa intenção foi mostrar em que consiste o material de arquivo audiovisual e como ele foi inserido em poucos filmes no passado. No tópico seguinte faremos uma exposição e uma análise dos diferentes tipos de obras audiovisuais feitas com base no material de arquivo, como os cinejornais, os filmes de guerra e propaganda e os filmes experimentais.

O filme de arquivo

Ao nos depararmos com as expressões “filmes de arquivo, de montagem ou de compilação”, logo pensamos em obras que se apropriam das imagens alheias. Segundo Leyda, a prática da apropriação de imagens para originar outros filmes é quase tão antiga quanto o surgimento do meio audiovisual (Ibid., p.9). Porém, a frequência de sua utilização deslanchou a partir do começo da Primeira Guerra Mundial, pois representações audiovisuais da história e os filmes de propaganda política eram – e até hoje são -, muitas vezes, baseados em material audiovisual de arquivo.

Para ele, a expressão “filme de montagem”, vinda do francês, oferece certa ambiguidade. Se a montagem é um procedimento indispensável para a maioria das obras audiovisuais, por que não poderiam, afinal, todos os filmes que passaram por um processo de pós-produção serem também filmes de montagem? Assim, um termo adequado – ainda não existente – seria capaz de indicar que a elaboração do tipo de obra em questão começa na mesa de montagem com cortes filmicos de arquivo. Mas simplesmente falar em “filme de arquivo” não é, aos olhos do autor, definição suficiente. Fora isso, o término deveria também designar que o que se forma é um filme de ideias, pois, para o autor, a maioria dos filmes feitos com este recurso é bem mais do que meros registros documentais (Ibid. p.19). Cabe notar que a publicação do livro de Leyda é bem anterior ao surgimento da edição computadorizada, portanto, a sua interpretação do meio se limita às possibilidades expressivas existentes até a sua época.

Para o professor e autor Antonio Weinrichter, a valoração do material de arquivo fílmico como “material encontrado” é a mais inclusiva para determinar a prática da apropriação cinematográfica, ato que ele considera central para a definição do trabalho de compilação. Porém, ele também ressalta que nesta designação ainda existe a dificuldade de transmitir a ideia que o trabalho final traz o material alheio arrancado de seu contexto original (2009, p.15). Valendo-se da observação de que a publicação do professor é mais recente, podemos diagnosticar uma maior preocupação com a construção de uma nova conjuntura para o material utilizado, cujos métodos de execução são, a cada ano, mais numerosos graças às novas tecnologias e proporcionam, assim, outras maneiras de se obter, assimilar e interpretar o conteúdo.

O termo “filme de compilação”, também usado neste trabalho, aparece, em alguns livros, associado exclusivamente ao filme documental feito, em sua maioria ou exclusivamente, com material audiovisual de arquivo. Contudo, “compilação”, que tem como sinônimos os termos “reunião”, “repertório” e “coleção”, aparece no dicionário como uma “obra composta exclusivamente de extratos de outras”.¹ Portanto, independentemente dos limites e das ressalvas impostas por autores sobre a expressão, consideramos, aqui, uma designação abrangente para a obra que baseia a sua narrativa no material audiovisual de arquivo, não especificando, na raiz da expressão, se tais obras se tratam de material documental ou não. Contudo, não podemos nos esquecer de que estamos lidando com filmes cujo processo de produção é já bastante conhecido e estudado, sendo mencionado também em diversos textos na língua portuguesa. E percebemos que o termo mais comum em português para designá-los é, de fato, o “filme de arquivo”.

Portanto, sem que seja possível chegar a um termo perfeito para o produto final, neste trabalho, os já existentes “filme de compilação”, “filme de arquivo” ou “filme de montagem” são tidos como sinônimos e a eles é atribuído o significado do filme feito através da apropriação de fotometragens e outros materiais audiovisuais, já produzidos para outras finalidades quaisquer, somando-se o ato da remontagem dos fragmentos e, com ela, a sua recontextualização, que possibilita a criação de novos sentidos e efeitos.

¹ <http://www.priberam.pt>, acessado em 01.03.2012

Primórdios e desenvolvimento: Esfir Shub e a invenção de um estilo

Apesar de, como já vimos, os filmes que apropriam de material alheio terem sua origem em tempos mais remotos, houve uma cineasta que, segundo Barsam, Leyda, Beilenhoff, Weinrichter e outros autores que se dedicam ao tema, pode ser considerada como a criadora de uma nova linguagem de filmes documentários a partir dos trechos filmicos de arquivo: trata-se da soviética *Esfir* (ou *Esther*) *Shub*. Seu pioneirismo teria sido observado através de detalhes técnicos e ideológicos em sua obra de 1927, *A Queda da Dinastia Romanov*.

Shub havia se formado no *Goskino* – o antigo comitê estadual de cinematografia da Rússia – remontando filmes estrangeiros para a sua exibição diante do público soviético. Seu trabalho consistia, sobretudo, em retirar as legendas das obras e, ainda assim, deixá-las inteligíveis para o público local. Percebemos, então, que esta experiência foi fundamental para a sua familiarização com a arte de criar sentidos através da montagem.

Havendo solicitado permissão para explorar o velho material de noticiários em busca de imagens da revolução, a cineasta descobriu algo precioso: filmagens guardadas e esquecidas no arquivo do subúrbio moscovita de *Krasnogorsk*, que teriam sido feitas por Alexander Iagelskii, o operador de câmera exclusivo do último Czar russo, Nicolau II, a partir do ano de 1900. Não se tratavam, obviamente, de filmagens revolucionárias, mas Shub enfrentou a tarefa de comemorar o décimo aniversário da *Revolução de Outubro* realizando uma obra inédita a partir de um material que deveria, para tal, ser utilizado a fim de transmitir um novo sentido. Desta maneira, os filmes caseiros feitos por motivos pessoais para o último Czar russo serviriam, então, de ilustração do processo de queda da sua dinastia.

Este primeiro filme se tornou a sua obra mais conhecida até os dias de hoje. O seu êxito lhe permitiu realizar em seguida *A grande rota* (também de 1927) e *A Rússia de Nicolau II e Leon Tolstoi* (de 1928, em alguns relatos datado como de 1930). A sua primeira obra utilizou materiais rodados nos anos de 1912 até 1917. A segunda contemplou o período de 1917 a 1927 e a terceira, então, utilizou registros dos anos de 1896 até 1912. Assim, conforme menciona

Barnow, “as obras formam uma trilogia épica da história russa desde o nascimento do cinematógrafo até 1927” (1974, p.64).

Vemos que o contexto sociopolítico da cineasta é fortemente refletido na sua produção artística. O período da pós-revolução russa foi uma época de grande expectativa popular em relação ao novo governo. Dentro de um contexto de propaganda² nasce este estilo de cinema cuja construção tem um objetivo didático bastante evidente. As obras eram capazes de mostrar o seu engajamento político através de conceitos estéticos inovadores. Muitos grandes nomes do cinema russo aparecem neste contexto. Mencionando brevemente, como características estéticas do cinema soviético do início do século passado, podemos indicar, entre outras, a montagem retórica – em contraponto à do realismo espaço-temporal – e as metáforas visuais. O cinema era encarado como instrumento público de formação social e o propósito dos filmes era o de mostrar à população uma nova forma de ver o mundo, que também influenciaria o seu sentimento revolucionário.

Vertov e Shub, cada um à sua maneira, são considerados os dois maiores nomes da cinematografia russa que se dedicaram exclusivamente à produção de materiais não ficcionais, como as *actualités* ou os longa-metragens documentais. Estes documentaristas, segundo Barsam (1992, p.67), conseguiram mostrar aos cineastas do mundo todo como a estética do filme e a sua ideologia política podem ser fundidas. Assim, suas obras demonstraram que a espontaneidade e a flexibilidade na arte filmica são os melhores requisitos para capturar sua dinâmica e incentivar a mudança da realidade política e social do século XX.

Barsam também define Shub como uma cineasta que, profundamente influenciada por Eisenstein e Vertov, ainda conseguiu, em contraponto, servir de influência para estes dois.

Ela também é citada com admiração pelos autores que se dedicam ao tema do filme de arquivo por causa de sua ética no manuseio do material alheio. O respeito estaria presente, entre

² Em 1919 instaura-se um decreto de nacionalização do cinema. Os filmes passam a ser fortemente financiados e encomendados pelo Partido Bolchevique.

outros procedimentos, em sua maneira de levar a cabo seu trabalho de montagem. Segundo estes autores, a cineasta demonstrou consideração ao material original de arquivo ao utilizar as tomadas inteiras, assim como foram captadas e também ao conecta-las através de intertítulos com textos honestos, ou seja, que não atribuíam às imagens contextos ou fontes equivocadas. Shub teria conseguido, assim, preservar a natureza única das tomadas, preservando o sentido ontológico de cada uma delas.

Há uma breve passagem de *A Queda da Dinastia Romanov* que, aliás, foi reciclada em posteriores filmes de arquivo³ e que é capaz de ilustrar bem o método de Shub. Trata-se da sequência que começa aproximadamente no 14º minuto de filme:

Intertítulo: “Em um cruzeiro marítimo“ / imagens de barcos / imagens de marinheiros desfilando a bordo / intertítulo: “Sua honra foi o prazer de dançar a *Mazurca* com suas altezas” / marinheiros dançando com as filhas do Czar / intertítulo: “Até que transpiravam” / imagens de camponeses limpando o suor ao lavar / intertítulo: “Eles trabalharam nas florestas dos latifundiários”.⁴

Assim, Shub estabelece planos que exibem atividades contrastantes: A dança (ou seja, o desfrute, o prazer) e o trabalho braçal (ou seja, o esforço, o desgaste, a expiação). Ela denuncia, assim, a injustiça das condições impostas pela grave diferença entre as classes sociais. Para tal, conecta os dois contextos através do suor, o elemento comum e orgânico, comum e recorrente a todos os homens. Através deste elemento aproximativo dos indivíduos, não importando a atividade que estes façam para que ele apareça, podemos sentir a maior ênfase no contraste entre as posições e o estilo de vida de diferentes homens que são, biologicamente, iguais.

Outra passagem, ainda um pouco anterior a essa, é a sequência da casa do governador da Kalunga:

³ Cena reutilizada por Jean-Luc Godard em *Histoire du Cinéma* e por Chris Marker em *A tumba de Aleksander*.

⁴ Descrição própria das cenas e tradução própria dos intertítulos (sequência: 13’50’’ – 15’40’’).

Intertítulo: “As propriedades dos latifundiários ricos” / rodovia / fachada de uma mansão / nobre sala do interior da mansão / intertítulo: “e ao lado deles... O pequeno terreno das vilas atingidas pela pobreza” / plano panorâmico das casas de madeira e telhado de sapê; mulheres tirando água de um poço / intertítulo: “proprietários de terra” / intertítulo: “o governador da Kaluga” / homem, mulher e cachorro descendo as escadarias de acesso à mansão; mulher brincando com o cachorro / lagoa com patos, cisnes e chafariz / governador, mulher e cachorro passeando / intertítulo: “trabalho do camponês sob o jugo da terra do fazendeiro” / mulheres colhendo e amarrando trigo / governador e mulher sentados na mesa do jardim, bebendo / gados pastando / governador e mulher bebendo, se levantando e indo embora; empregados retirando a mesa / mulheres colhendo trigo.⁵

Nesta sequência, além de comparar claramente as situações entre as classes sociais – através de contrastes de acomodações e de atividades – Shub narra uma visão particular do processo cíclico de produção e consumo: o empregado é o produtor do alimento e também quem desempenha todo o serviço, enquanto o patrão é o consumidor exclusivo que nunca tem esgotadas as suas necessidades nem os seus recursos, que podem ser, de fato, atribuídos aos esforços dos mesmos empregados.

Percebemos que os métodos de Shub são os da justaposição, do contraste e da ironia para, assim, sublinhar a diferença de vida e a injustiça que separam os poderosos dos oprimidos. Notamos também que a cineasta, que havia aprendido a remontar filmes estrangeiros eliminando “rótulos”, precisou, entre outros recursos, recorrer a eles para induzir uma leitura diferenciada a partir das imagens. Os letreiros, porém, nunca anexam passagens narrativas ou detalhes de elementos que não podem ser conferidos imageticamente, deixando assim, a construção da estrutura lógica como mérito das suas cenas e da sua montagem.

Outro exemplo de sua forma de proceder, que, segundo Graham Roberts, faz com que tudo o que o filme apresente pareça levar a uma “conclusão inevitável” (1999, p.149), pode ser percebido através da seguinte sequência:

Planos de manifestações de massas em Petrogrado se justapõem com páginas do diário *Pravda* que convocam os cidadãos a manifestar-se. Os planos iniciais da multidão apresentam uma massa disforme e caótica (...) até que vemos a capa do jornal bolchevique. Depois é possível rever a

⁵ Própria descrição das cenas e tradução dos intertítulos (sequência: 8’30” – 10’50”).

massa, desta vez nítida e organizada. Os slogans do jornal aparecem refletidos nos cartazes que os manifestantes carregam. A sequência termina com uma longa cena de manifestantes desfilando. Por que se manifesta toda essa massa? No plano seguinte vemos Lenin liderando uma multidão. (ROBERTS, 1999, p.150)

Nesta passagem fica clara a interferência política sugerida por *A Queda da Dinastia Romanov*. Como citado, este é um motivo recorrente nas obras soviéticas da pós-revolução. Hoje em dia, justaposições como estas poderiam parecer inadmissíveis por serem demasiadamente diretas, ou seja, mais próximas da propaganda política do que de uma obra de arte que suscita uma reflexão mais profunda. Leyda, mesmo deixando transparecer sua grande admiração pelo trabalho de Shub, admite que alguns dos contrastes entre planos estabelecidos pela cineasta resultam um tanto óbvios. Mesmo assim, ele defende a imaginação que ela teve em criar, através da montagem, sentidos novos de um material bruto, o qual a cineasta deve ter analisado muito para encontrar, segundo ele, “elementos formais” que lhe foram úteis.

O trabalho de Shub é indexado pelos autores como um documentário histórico, além do óbvio intuito de colaborar na comoção das massas. Isto se deve a um fato já citado anteriormente no trabalho, o de que o filme de arquivo e a propaganda estavam, em seus primórdios, intimamente ligados e ainda careciam de definições que os caracterizassem como materiais distintos. Porém, não era somente o documentário de arquivo que necessitava, naquela época, de uma identidade mais determinada. Apesar de já existir a declarada rejeição à ficção por Vertov, ainda faltavam critérios e opiniões para melhor estabelecer a noção do que era um filme documentário.

Foi também este clima de incertezas e indefinição categórica dos trabalhos audiovisuais que fez com que *A Queda da Dinastia Romanov* de Shub deixasse mais uma contribuição para a história do audiovisual: a sua estreia, em 1927, serviu para abrir espaço para uma polêmica nas páginas da revista *Lef* (iniciais em russo para Frente Esquerdista pelas Artes). Nesta ocasião, levantou-se uma discussão sobre a diferença entre o novo termo *documentário* e um termo mais antigo, o *noticiário*.

Também, para os críticos de *Lef*, a veloz montagem métrica de Vertov, de tomadas curtas e fotografia artística da “vida captada de improviso”, era uma distorção da realidade material e seria incompreensível para as massas. O contrário era visto nos recursos de Shub, em utilizar material encontrado de arquivo e deixá-lo exposto através de tomadas mais longas – também como uma forma de restaurar a autenticidade do documento fílmico –sendo, assim, mais inteligíveis, independente do nível social do espectador. Assim, os escritores de *Lef* também elogiam o realismo implícito de Shub, em contraponto ao subjetivismo e o formalismo de Vertov.

Notamos que Shub abre caminho nas descobertas cognitivas e ideológicas da montagem audiovisual. Uma das obras que é constantemente lembrada como herdeira dos traços da cineasta soviética é a série norte-americana de propaganda bélica *Why We Fight* (1942 a 1945), de Frank Capra, o que reforça a sugestão dos herdeiros propagandísticos. Barsam complementa que a maneira de compilar de Shub influenciou Joris Ivens, Marcel Ophuls e os criadores de outras séries, como *The World in Action* (1935 a 1951) e *March of Time* (1935 a 1997) (BARSAM, 1992, p.76).

Contudo, como cita Leyda, nem todos os cineastas compiladores foram tão escrupulosos como Shub ao utilizarem muitos materiais encontrados sem duplicar o negativo (1964, p.47), o que contribuiu para que muito material original tenha sido perdido, inclusive no contexto soviético.

A partir do histórico profissional da cineasta, percebemos que os seus principais desafios foram o de montar uma estrutura lógica com as escassas imagens disponíveis, estudá-las com cuidado e produzir uma obra expressando seu próprio ponto de vista ideológico, sem comprometer a importância histórica do material utilizado. Shub foi, assim, considerada a “inventora” dessa tendência documentária que é o filme de arquivo/filme de compilação/filme de montagem, suscitador de diversas possibilidades expressivas a partir de um mesmo material.

Weinrichter afirma que é a obra de Shub a que verdadeiramente inicia o gênero da compilação ao relacionar ao conceito de montagem o conceito de arquivo (2009, p.45). Ao preservar a integridade do material, Shub deixou que a característica mais importante do arquivo

filmico se manifestasse: o seu valor como documento histórico, provas de um tempo passado que necessitam ser exibidas como tais, e que, quando vistos em uma sequência especial (no caso, a montagem da cineasta), podem ganhar um significado agregado, ou seja, um valor além do que já carregam em si só, sem excluir o significado interno de cada uma das tomadas. Ou seja, as longas tomadas de Shub permitem não somente um maior distanciamento do espectador a respeito do conteúdo semântico do material utilizado, assim como um exame mais apurado do mesmo enquanto documento.

Além disso, a cineasta apresentou a capacidade de selecionar e juntar imagens em harmônicas combinações de conteúdo, de ritmo e de estrutura, o que também contribuiu para que ela fosse considerada uma pioneira do gênero. Assim, podemos afirmar que Shub – alguns autores diriam que de forma embrionária – exibiu uma postura diante de seu material que antecipou a posição dos cineastas compiladores mais respeitosos diante do material por eles apropriado. Por outro lado, a cineasta também foi capaz de revelar aos outros compiladores – às vezes não tão respeitosos assim – algumas fórmulas para a recombinação de ícones e índices, presentes em imagens de diferentes contextos. Esta prática sempre remeterá a questões relativas à autenticidade, que como a incansável questão da objetividade no cinema documentário.

O ato de compilar: sobre a autenticidade e a manipulação

Como já vimos através do exemplo dos cineastas do final do século XIX, Doublier e Porter, uma prática recorrente desde os primórdios do cinema é a de utilizar filmes alheios a partir de uma necessidade narrativa pré-estabelecida. Quer dizer, fazer com que o artefato original sirva como elemento de visibilidade de trechos da história provindos da imaginação do cineasta e/ou impossíveis de serem (re)construídos por ele. Também, em muitos casos, sobretudo quando se trata de filmes históricos, são essas imagens de arquivo que vão contribuir para proporcionar ao trabalho final a legitimidade de que vão precisar para entrar, com a sintonia desejada, com o espectador.

Mais tarde, Leyda relata que, nos tempos da Primeira Guerra Mundial, pelo menos do lado dos aliados, verificou-se que cada um dos países apresentou, nos seus cinemas, através das mesmas imagens, a sua própria versão do conflito sangrento (Ibid., p.17). Isto teria acontecido através do dito primeiro filme de arquivo do período de guerra, surgido em 1914, aproximadamente um mês após o início dos conflitos, e intitulado *European Armies in Action*. Nele, a exibição das manobras do pré-guerra teriam sido distintas entre as tropas britânicas, alemãs, belgas, austro-húngaras e montenegrinas, todas anunciadas como “notícias da frente” nos cinemas dos seus respectivos países. Leyda condena esta atitude dos produtores, apontando-a como desonesta e indicando este momento como o do início da prática da propaganda.

Décadas depois, agora no período da Segunda Guerra, observamos a existência de filmes de arquivo como *Feuertaufe* (Bertram, 1939), *Sieg im Westen* (Noldam, 1940) ou *The World in Action* (National Film Board of Canada, 1942), que mostram atitudes semelhantes às do passado por parte dos seus realizadores. Trata-se de uma prática recorrente em filme com este procedimento criativo. Como afirma Beilenhoff (2009, p.30), registros de muitas obras de arquivo são impossíveis de serem datados ou de serem relacionados a um acontecimento específico, o que facilita a sua utilização como “coringa” visual para a narração pré-estabelecida. Ele afirma que os montadores teriam utilizado conscientemente e de maneira aleatória imagens falsas no que diz respeito à sua origem, para que, assim, falsas continuidades – como, por exemplo, a espacial – pudessem ser estabelecidas. Ainda segundo o autor, as cenas de guerra mais arriscadas de serem conseguidas no calor de um momento específico também teriam sido substituídas através de manobras visuais, o que criaria uma estratégia de falsificação. Outras passagens do relato audiovisual cujas tomadas não teriam sido encontradas nem em documentários nem de forma encenada, teriam sido montadas através de fragmentos de inúmeros outros filmes.

Para esta atitude – a de utilizar trechos de filmes alheios pertencentes a um específico contexto histórico e, com o auxílio da montagem e da narração, associá-los a outra época e/ou

ocasião, atribuindo-lhes uma nova origem – podemos alegar a ausência de autenticidade do produto final, ou seja, no filme ou no cinejornal de material de arquivo compilado.

Para intensificar a abordagem do tema, demonstraremos que problemas relacionados à autenticidade são encontrados dentro dos próprios trechos fílmicos entendidos como documentais ainda antes da prática da sua recontextualização para novas obras. Para tal, utilizaremos textos de autores alemães dispostos em uma coletânea sobre autenticidade em filmes editada pelo autor e professor Daniel Sponsel.

Helmut Regel pesquisou, em 1977, a autenticidade de materiais documentais e, com isso, sistematizou um método de prova crítica do que ele entende por autenticidade documental. Em resumo, ele alega que filmes não são autênticos quando: 1) mostram acontecimentos que não eram filmáveis por causa da sua imprevisibilidade, da sua falta de acesso aos mesmos ou porque foram mantidos em segredo; 2) operam com uma técnica que ainda não havia sido desenvolvida no momento que se alega tê-los captado; 3) quando utilizam posições de câmera ou métodos de sustentação, como *travellings*, que são apenas possíveis em filmes de ficção (REGEL in: Sponsel, 2007, p.130).

Desta maneira, Regel comprova ter um ponto de vista que vincula o termo autenticidade ao trabalho dos realizadores, ou seja, para o autor, a autenticidade é atribuída ou não àqueles que enquadram, captam, indexam ou montam as imagens dos filmes.

Este ponto de vista contradiz a afirmação do professor e cineasta Heiner Stadler. Segundo ele, aquilo que as imagens representam é o que pode ser chamado de autêntico, pois o conteúdo que elas transmitem não acaba nos limites do filme, a continuação se dá através da experiência do observador (STADLER in: SPONSEL, 2007, p.49). Já no primeiro parágrafo do seu artigo, a sua posição fica clara com a declaração de que “um fato da nossa vida não vale por ser verdadeiro, mas por significar (*bedeuten*) alguma coisa”. Além disso, o autor acrescenta que “se o artista capta uma imagem excepcional ou a forja, não faz, para o produto final, a mínima diferença” (Ibid., p.52). Ele exemplifica esta declaração com a afirmativa de que as duas principais fotos da Segunda Guerra Mundial que, segundo ele, se tornaram ícones da vitória sobre o fascismo, teriam

sido encenadas e nem por isso deixariam de ilustrar um importante fato histórico com excelência⁶.

Portanto, o autor demonstra entender a autenticidade fílmica como uma posição que parte exclusivamente da recepção, ou seja, do modo de ver do espectador, e não como algo vindo de uma atitude coerente e íntegra no tratamento do material audiovisual por parte do realizador.

Transferindo esta posição para a temática do tratamento dado às imagens de arquivo, ela é capaz de relevar ou, ao menos, de não tratar como condenável a ação dos cineastas compiladores que desprezam a origem do material de arquivo para se aproveitarem de suas características intrínsecas e assim, as utilizarem como apoio de um argumento pré-estabelecido, mesmo que este indique uma contextualização falsa. Apesar de não mencionar diretamente a implicação de sua teoria no tratamento do material de arquivo, averiguamos que Stadler expõe argumentos que definem como legítima a ação de um cineasta compilador que narra, por exemplo, os acontecimentos de uma batalha através de trechos de imagens de outra, uma vez que tomadas originais da batalha em questão faltam e/ou não são incapazes de transmitir o conteúdo com a intensidade almejada por ele. Apesar de o cineasta estar criando uma falsa prova de acontecimentos para o espectador com este procedimento, segundo a posição de Stadler, esta poderia ser uma atitude geradora de autenticidade, pois o grau de representatividade dos fatos nas imagens utilizadas seria maior.

Consideramos, portanto, que a representatividade da imagem não pode ser atribuída apenas à sua recepção, pois desta maneira, muitas atitudes inescrupulosas de compiladores que visam a todo custo comprovar uma mensagem tendenciosa ou uma informação falsa estarão sendo justificadas. Por outro lado, se atribuíssemos a responsabilidade da autenticidade somente à criação dos realizadores, poderíamos ignorar a importância da sua capacidade e modo de compreensão por parte dos espectadores em relação àquilo que lhes é mostrado. Afinal, sabemos

⁶ Estas seriam: a foto do levantamento da bandeira americana em Iwo Jima, no Japão, de Joe Rosenthal, 1945; e o levantamento da bandeira soviética no prédio do parlamento, o Reichstag, em Berlim, Alemanha, de Jewgenij Chaldej, 1945.

que não é apenas relevante *o que* se narra, mas também *como* se narra. Não basta que um filme de arquivo se mostre honesto em relação às origens de seu material e à sua maneira de contextualização. É preciso que este filme consiga atingir a compreensão de um público, utilizar uma forma de edição audiovisual e um linguajar que sejam inteligíveis para pelo menos uma categoria de espectadores. Ainda mais se tratando de um documentário, é preciso que ele contenha um mínimo de coerência narrativa e, se possível, induza o público a pensar. Resumindo, tampouco faz sentido considerar um filme como autêntico se ele não conseguir estabelecer uma conexão com um grupo de espectadores qualquer.

Ainda na mesma coletânea de artigos sobre a autenticidade fílmica, encontramos uma definição de Manfred Hattendorf: “autenticidade é um resultado do procedimento fílmico. A ‘veracidade’ da representação de um acontecimento depende do efeito das estratégias fílmicas aos olhos da recepção. A organização formal e a recepção social são igualmente fundadoras da autenticidade” (in: SPONSEL, 2007, p.119).

Apesar de fornecer uma definição sucinta e demasiadamente aberta, este último autor, por fim, consegue abranger os dois alicerces necessários para a base da compreensão deste campo de forças onde se situa o delicado termo da autenticidade no filme: a realização e a recepção.

As características intrínsecas do filme constituído por material audiovisual de diferentes origens, fontes, datas e feitos para os mais distintos fins, não favorecem somente uma análise delicada sobre os fatores relativos à sua autenticidade. A ignorância de dados sobre as fontes históricas do material cinematográfico e a sua união com outros materiais de fontes também desprezadas, são e serão sempre utilizadas na criação de novas obras cinematográficas cuja essência é fortemente marcada por aquilo que chamamos de manipulação.

A palavra manipulação, de raiz latina, relacionada aos componentes *manus* (mão) e *pleo* (encher), pode ser entendida como a ação e a arte de combinar ou manejar elementos para obter um resultado especial, distinto do que se podia esperar deles abandonados a si mesmos (SPONSEL, 2007, p. 17). Este significado, que pode designar até mesmo uma atividade

farmacêutica, por exemplo, é plenamente compatível com a ação principal dos cineastas compiladores.

Além disso, nas ciências humanas, em especial na comunicação social, a manipulação é também entendida como o ato de persuadir ou doutrinar pessoas de acordo com determinadas ideias, através da publicidade, da propaganda, da unificação, da exploração ou da demagogia. Um conceito estreitamente aproximado ao de manipulação, neste caso, seria o conjunto de artifícios que visam à influência social e que, para tal fim, abdica unicamente da utilização da força bruta.

Percebemos, portanto, que a manipulação é um conceito que envolve a prática da compilação de diferentes maneiras: o cineasta compilador é um manipulador de imagens alheias, pois ele as coleta, as reorganiza e as reúne em uma obra diferente, ou seja, trabalha com elas em uma etapa de pós-produção fílmica da maneira que quiser. Esta estratégia de trabalho serviu, no princípio da prática e sempre novamente, como forma de visualização da conclusão do cineasta, ou seja, como forma de persuasão de uma determinada ideia que as imagens de arquivo puderam ilustrar – muitas vezes através de imagens de outros contextos e de informações equivocadas – ou seja, agora no entendimento das ciências da comunicação, como forma de manipulação do espectador.

Contudo, não consideramos que um filme que exerça manipulação em prol de uma determinada ideia seja necessariamente carente de autenticidade. Não consideramos estes conceitos como estritamente opostos. De acordo com tudo que articulamos, fica claro que, para um relato fílmico documental, sendo este feito a partir de material de arquivo ou não, é impossível exigirmos uma indiscutível veracidade factual, já que toda composição audiovisual acarreta seleções de diversas ordens, ou seja, na escolha limitada de elementos constituintes de uma narrativa inteligível e, assim, na imposição de um ponto de vista (ou, em outras palavras, na persuasão de uma ideia). A autenticidade, em especial no filme de arquivo, está na coerência e na integridade do discurso fílmico e, também, na honestidade em relação à procedência das imagens, se ela estiver em questão.

O valor historiográfico

A pesquisadora Ana Paula Penkala afirma que, tradicionalmente, o material audiovisual de arquivo seria recebido com crença e confiança (2012, p.93). Como já vimos, isso não acontece pelo fato desse material não poder ser adulterado, mas pelo fato de ele sempre ter sido usado como demonstração daquilo que se pretende exemplificar e, por outro lado, pela própria natureza do seu registro e contexto de produção. Imagens e sons de arquivo são a prova física da ligação material entre o interlocutor que nos informa sobre (o cinegrafista e/ou jornalista/repórter) e fatos em sua ocorrência única.

Portanto, não podemos dissertar sobre o material audiovisual de arquivo sem apontar para o valor de uma de suas características primordiais: o da historiografia. Entendendo o conceito de historiografia não somente como o registro escrito da história, mas também como o conjunto de meios e recursos para a formação da sua ciência, percebemos que os arquivos audiovisuais têm uma contribuição preciosa e cada vez mais numerosa para a constituição do registro do nosso passado.

Salvo em filmes experimentais e em poucos ficcionais, cuja utilização do material de arquivo se deu a fim de suprir uma carência imagética relevante à narrativa, a maioria dos filmes que se apoderaram de materiais de diferentes fontes o fizeram para que eles constituíssem obras cuja abordagem fosse documentativa e pudesse, na maioria das vezes, transmitir uma mensagem de caráter sociopolítico.

Segundo Weinrichter, “a prática da compilação forma parte da tradição histórica no documentário, mas vai contra a ontologia da imagem documentária, por atentar contra a vocação de objetividade e evidência”. (2009, p.36) Assim afirma o autor que, voltado para a problemática da recontextualização de imagens de fontes distintas, percebe significados intrínsecos das tomadas sendo ignorados pelo fato destas serem unificadas em uma nova obra através apenas do seu sentido literal. Muitas vezes, essas imagens seriam utilizadas para ilustrar discursos pré-concebidos, estando em situação de menor comprometimento com o seu referencial, culminando em uma “desmontagem”.

Por outro lado, há ainda uma característica interna que o filme de compilação carrega, através das suas fontes, que se mostra inalterável, apesar do novo contexto adquirido: são os indícios de um tempo passado, que são capazes de transmitir um maior número de detalhes do momento retratado do que, por exemplo, a estratégia da reconstituição, que muito dificilmente consegue atingir a exatidão de detalhes contidos no registro histórico diretamente do contexto a que se refere. Estes indícios não se limitam apenas à composição estética da imagem. Eles incluem também as condições únicas do momento de sua captação, como, por exemplo, as limitações técnicas envolvidas – que culminam no modo de filmagem visto e nas características qualitativas do material – e também os frutos da própria ação do tempo no material de arquivo. É indiscutível que o seu desgaste, a sua imprecisão, bem como os mínimos detalhes estéticos da constituição do plano captado no tempo passado, ao menos parecem ser capazes de indicar maior sensação de veracidade.

Assim, sem dúvida, e sendo este fato considerado uma virtude ou não, concluímos que muitas impressões marcantes que temos sobre o que de fato foram alguns acontecimentos históricos são produtos de fontes de informação histórica visual, disponível através da utilização de material de arquivo. Como prova do importante valor historiográfico do filme documental de arquivo, podemos mencionar a sua conhecida utilização didática: muitos filmes escolares e institucionais se apropriam de metragens antigas para mostrar traços do passado de importância social, política e cultural. Apesar de toda problemática ontológica apontada, é fato que o material de arquivo é capaz, como nenhuma outra forma de representação, de fornecer ao aprendiz do tempo passado um contato visual mais direto com ele, através da aura da evidência imediata do seu referente.

Um apropriado exemplo de quão elucidativa pode ser a imagem histórica do filme documental de arquivo se encontra no livro de Beilenhoff, que se dedica à análise do filme *O Fascismo Comum* (1965). Em sua segunda metade – nos capítulos sobre a recepção – encontramos o relato do autor sobre uma estudante do ensino fundamental da antiga Alemanha Oriental que, nos seus 14 anos de idade, afirmou como a visualização do documentário soviético

foi fundamental para o preenchimento de lacunas mentais, remanescentes das leituras e dos depoimentos de seus parentes sobre os anos de guerra que antecederam o seu nascimento. A possibilidade da visualização direta do contexto (assim como as fachadas das casas, os desfiles militares, as vestimentas e as expressões estampadas nos rostos das pessoas) que, até então, a menina só conhecia através de relatos verbais e literários, lhe possibilitou o entendimento lógico que faltava, sobretudo da pergunta primordial, “de como aquilo tudo foi possível; como as pessoas foram capazes daquilo” (BEILENHOFF, 2009, p.282).

É claro que os fragmentos históricos dos filmes de arquivo vêm novamente narrativizados e acompanhados de uma série de artifícios técnicos que conduzem, guiam a nossa percepção de conteúdo. Além disso, sabemos que há um problema de ordem física, como Leyda (1964, p.15) nos relembra: os eventos históricos não ocorrem sempre quando estamos esperando por eles e, por causa disso, a nossa percepção histórica comum é composta, em grande parte, apenas por fragmentos imagéticos existentes de tantos outros acontecimentos possíveis, que muitas vezes se tratam de cerimônias arranjadas pelo diretor e posadas diante das lentes. Apesar de todos estes argumentos, não é justo que retiremos o mérito historiográfico que a imagem de arquivo carrega consigo. É certo que o seu papel de evidência histórica tem que ser relativizado. Contudo, a imagem de arquivo ainda é e sempre será em sua essência e quando observada individualmente, um registro de um tempo passado e, portanto, a maneira mais elucidativa que temos de contato com ele.

Do arquivo para a TV

Conforme exposto, o filme realizado com material de arquivo se traduz na organização de registros históricos recolhidos em fontes mais diversas. Mas, uma pergunta deve se impor: de que maneira o público tem acesso às relevantes obras que resultam dessa organização? Além do cinema e da exibição privada, não se pode, hoje em dia, deixar de ter na televisão um dos meios mais importantes para o conhecimento amplo desse tipo de obra cinematográfica.

Weinrichter afirma que “a televisão vem popularizando o conceito de compilação para o grande público através de reportagens históricas que se sucedem desde os anos 50” (2009, p.79). Já Leyda, apesar de seu livro ser dos anos 1960, dedica um capítulo inteiro ao filme de arquivo especificamente veiculado na TV, quem à época, ainda era um meio com pouco mais de dez anos de existência. Provavelmente isto se deve ao fato de que, no seu contexto, ou seja, nos Estados Unidos daquele tempo, iniciou-se uma exacerbada tendência à produção e exibição de filmes e séries de arquivos na TV. O autor encara esse fato com desconfiança em relação à sua efetividade artística e cultural, agravada pelo fato de a televisão ser, naquele país, um meio financiado exclusivamente por anunciantes comerciais e, sendo assim, tender a responder às suas exigências e ao fascínio do público, tido principalmente como consumidor e potencial gerador de mais audiência.

O exemplo pioneiro desta prática, pelo menos nos Estados Unidos, foi uma série sobre a marinha nacional. Em 26 episódios de duração de meia hora cada, foi exibida entre 1952 e 1953 e intitulada *Victory at Sea*. Esta produção do canal NBC, que contou com material de arquivo norte-americano, britânico, alemão e japonês dos tempos da Segunda Guerra, desempenhou um papel importante no estabelecimento dos documentários históricos de arquivo como um formato viável para a televisão. Além disso, podemos verificar que a série teve um espaço privilegiado na grade de programação por ter sido veiculada de domingo à tarde e, com isso, ser sido, a princípio, de fácil acesso a todos os membros da família.

Segundo Weinrichter (2009, p. 80), alguns marcos de estilo encontrados no formato televisivo, como, por exemplo, os filtros e os efeitos de transição de planos, refletem recursos desenvolvidos pelos realizadores dos filmes de arquivo cinematográficos, sobretudo os chamados independentes. Já Leyda (1964, p.98) acredita que os filmes e séries de arquivo apresentados na “tela menor e de audiência maior” desenvolveram por si só características estéticas e narrativas próprias, tais como o comentário formado da maneira mais simplificada possível e as transições temáticas articuladas facilmente, às vezes em uma só palavra. Ainda sobre o comentário oral destes filmes na TV, ele critica o abuso de rotulações em cada uma das

tomadas, que acabariam criando os chamados *filmes de leitura*. Desta maneira, eles seriam de fácil compreensão, porém, na visão do autor, extremamente redundantes e exigiriam muito pouco da capacidade intelectual dos telespectadores.

Sobre os assuntos escolhidos, eles também seriam específicos do meio, baseados não só nos assuntos de interesses particulares do momento e do local da exibição, como também na atração, ou seja, no fascínio que eles provocam naquele público específico. Para explicar a constante produção de filmes de compilação televisivos sobre assuntos da Segunda Guerra Mundial, Leyda afirma que o público dos anos 1960 se sentia à vontade, ou seja, familiarizado com o tema, além da “força mítica” e da “ansiedade nostálgica” que este lhe atribuiria (Ibid., p.101).

A televisão, porém, com os seus múltiplos formatos de programação, utilizou o arquivo audiovisual das mais diferentes maneiras desde os seus primeiros tempos, ou seja, ela não exibiu as “tomadas de segunda-mão” somente através da veiculação de séries e filmes históricos ou experimentais, mas através de diferentes formatos que lhe são próprios. Referindo-se ao modelo – até então – dualista⁷ da televisão britânica, Leyda menciona a recorrência de material de arquivo em formatos inusitados, como em Talk Shows, jogos de TV e programas musicais, “além de haverem se tornado ingrediente regular em *crazy shows* e programas satíricos” (Ibid., p.105) Ao saber que a televisão britânica – a mais antiga do mundo – sempre gozou de um espírito inovador e de certa liberdade para exibir material experimental, averiguamos como ela fez do material de arquivo uma peça versátil que auxiliou na composição individualizada dos inúmeros formatos e incrementou a linguagem televisiva, sempre e ainda em constante transformação.

O “irmão rebelde” do filme de arquivo documental: o experimental

O aqui chamado cinema experimental intui designar um estilo audiovisual também conhecido através de outros termos como *cinema de vanguarda*, *cinema poético*, *free cinema*,

⁷ Modelo que contava apenas com os grupos de radiodifusão BBC e ITV, respectivos setores público e privado.

critical cinema ou então, com talvez uma leve variação interpretativa, *cinema underground* norte-americano. Estes termos são encontrados em diferentes livros e correríamos o risco de gerar controvérsias se os considerássemos sinônimos, pois sempre existem divergências de entendimento por conta de formações etimológicas ou circunscrições sociais dos mesmos. Contudo, pelo fato de nenhum deles pertencer à categoria que o trabalho enfoca, neste contexto eles são considerados semelhantes e constituintes do conjunto de obras que baseia a sua arte no princípio das vanguardas artísticas do começo do século XX, as que ficaram famosas principalmente por sua interação com as artes plásticas. Em geral, este princípio consiste na recusa da arte como reprodução do real, através da ruptura da unidade da obra de arte clássica, orgânica ou realista. Como consequência, o estabelecimento de uma ruptura com o ilusionismo e o repúdio à autonomia da prática artística como se esta fosse algo separado da vida e da cultura cotidiana. Especificamente para a arte do cinema, podemos citar como característica frequente do experimental o sacrifício das convenções de montagem da continuidade espaço-temporal.

Weinrichter afirma que o termo *experimental* está apoiado no princípio de que filmes são experimentos, ou seja, são ensaios audiovisuais a partir das propriedades da arte, ao invés de obras acabadas (2009, p.113). A ideia deste estilo não é, *a priori*, conectada nem ao conceito de filme documental nem ao de arquivo. Contudo, sabemos, por exemplo, que Bill Nichols agrupa didaticamente filmes documentais que apresentam características experimentais em seu chamado “modo poético” (2001, p.138). Além disso, também fica claro que muitos artistas do ramo experimental trabalham com imagens de arquivo. Eles fazem as chamadas *collages*, termo herdado das vanguardas nas artes plásticas das quais, muitas vezes, faziam parte. Suas criações, na maioria das vezes voltadas para o teor estético das tomadas utilizadas, não partem do mesmo princípio dos filmes de arquivo documentais, ou seja, não utilizam o material alheio para ilustrar um discurso factual, senão para fazerem parte do seu produto artístico/criativo e com isso, alcançarem uma expressão única, ou seja, uma forma original de comunicação para uma transmissão aberta de ideias e sentimentos.

No estudo de Jay Leyda, a prática do cinema experimental a partir de imagens de arquivo aparece atrelada principalmente aos artistas e documentaristas Walter Ruttmann e Hans Richter. Este segundo cineasta mencionado, que produzia especialmente obras denominadas *filmes ensaios*, descreve um dilema que tinha ao compilar imagens para uma delas:

Eu tive que filmar o tema do funcionamento de uma bolsa de valores. Para isso, o exato registro da sequência cronológica de todas as fases do seu funcionamento, não importa quão bem observado, não é suficiente. (...) A tarefa dada a este tipo de documentário é retratar um conceito. Mesmo o que é invisível deve ser visível. (...) Neste esforço para dar corpo ao mundo invisível do pensamento, imaginação e ideias, o filme ensaio pode empregar um reservatório incomparavelmente maior de meios expressivos do que pode o documentário puro. (Richter in LEYDA, 1964, p. 31 - tradução nossa)

Richter mostra momentos em documentários nos quais os conceitos, ideias e até mesmo as realidades históricas são insuficientemente representados com imagens literais ou recriações. Estas são passagens em que as imagens podem ser empregadas para servir às funções expressivas e transformar conceitos abstratos em vivas metáforas visuais. Assim, os filmes chamados experimentais ou passagens fílmicas com estas características podem também expressar metáforas mais adequadamente. Esse uso não literal pode ser empregado para expressar também a ironia, porque as imagens não abordadas não existem ou não estão disponíveis no filme para definir o seu humor ou o tom. Em alguns casos, a finalidade da utilização de imagens específicas é simplesmente inexplicável, vem apenas subjugadas às escolhas pessoais e estéticas do artista.

Já Weinrichter – cujo livro de 2009 *Material Encontrado, La Apropiación em el Cine Documental y Experimental*, até a sua metade, não difere muito em conteúdo em relação livro dos anos 1960 de Leyda – dedica a segunda metade de sua obra ao filme feito com material audiovisual alheio dentro da categoria do experimental. Ele o denomina “cinema de material encontrado”, uma variação de nomenclatura para a conhecida expressão *found footage*. O autor diferencia, desde o início, o filme de arquivo, que seria apenas o documental, ou seja, que se apodera das imagens alheias para a ilustração de suas mensagens, e o *cinema de material*

encontrado ou *found footage*, termos que ele atribui exclusivamente ao filme experimental que se utiliza também de imagens de arquivo.

Segundo ele, o *found footage* foi por muito tempo indefinível e começou a ser reconhecido como prática generalizada apenas no início dos anos 1990 (WEINRICHTER, 2009, p.116).

Através da internet e do livro de Weinrichter, podemos ver que os representantes mais mencionados dentro deste movimento são os cineastas Joseph Cornell e Bruce Conner, ambos norte-americanos, porém artistas muito distintos em relação ao estilo. Cornell, colecionador assíduo de filmes e conhecido desde os anos 1930 por suas colagens que deslocam as imagens da sua função narrativa, foi, por isso mesmo, associado ao movimento surrealista. Conner, que se envolve no movimento *underground* décadas depois, oferece um trabalho cinematográfico cujo princípio é o mesmo de seu trabalho de colagem de objetos: o de enxergar a cultura da população na reciclagem feita através dos detritos deixados pela indústria cultural dirigida às massas.

Como uma contribuição importante do *found footage*, Weinrichter cita o desafio que ele impõe à distinção entre arte de elite e arte de massas (Ibid., p.81). Isto porque o experimental consiste em obras que evocam ideias e manifestações artísticas específicas e, por isso, acabam se afastando do circuito comercial. Ao mesmo tempo, elas, muitas vezes, utilizam como matéria-prima elementos da cultura popular, voltando-se e aproximando-se, assim, da mesma massa.

Sem que haja a intenção de estender-se neste “universo paralelo”, que é o filme experimental feito com material de arquivo, o interessante para este trabalho é não ocultar a existência nem a importância desta arte, que se mostra, por princípio, mais livre para provar técnicas e linguagens com o material alheio e, por esta razão, pode também ser responsável pela revelação de caminhos a serem percorridos pelos cineastas compiladores documentais mais ousados. O *found footage* surgiu e veio se desenvolvendo simultaneamente ao cinema documental de arquivo, apesar de estar mais evidenciado apenas nos estudos audiovisuais mais recentes. Temos, portanto, a coexistência de duas vertentes fílmicas bem diferenciadas entre si,

mas que fazem uso do mesmo tipo de matéria-prima no seu processo criativo e, por isso, podem compartilhar da exploração das suas possibilidades tecnológicas e dos seus efeitos estéticos.

A limitada liberdade do diretor

Sabemos que o trabalho do diretor de um filme é uma figura essencial para as definições que envolvem todos os componentes da estética e da narrativa filmicas, tanto que ele já foi classificado como a peça-chave e exclusiva na criação do discurso filmico, conforme aquilo que foi exposto pela primeira vez pelos redatores da revista *Cahiers du Cinéma* como “política do autor”, que, posteriormente, quando transportada aos Estados Unidos por Andrew Sarris, passou a ser conhecida como “teoria do autor”.

Contudo, quando falamos sobre um filme de arquivo, estamos abordando um material constituído por tomadas já existentes, que, na maior parte das vezes, já contaram com o trabalho de outros diretores para a apresentação da sua composição elementar. Sendo assim, parte do encargo convencional de um diretor parece impraticável no filme de imagens de arquivo. Isso porque, em qualquer que seja o filme de arquivo, o diretor não tem o domínio total sobre as composições estéticas e semânticas do material audiovisual da sua própria obra, podendo, sim, alterá-la de diversas maneiras, mas sempre dentro de um determinado limite, imposto pelas características imutáveis do material bruto.

Por outro lado, não parece difícil encontrarmos justificativas para que possamos considerar como trabalho autêntico o empreendimento artístico que conferimos através dos experimentos técnicos, estéticos e de criação de novos parâmetros conceituais desempenhados pelos diretores, tanto os dos *found footage* quanto aqueles que trabalham na concepção de um documentário de narrativa mais clássica com material de segunda-mão.

Em toda e qualquer obra audiovisual que utiliza a técnica da remontagem, o diretor se sujeita a algumas das decisões já tomadas por terceiros e adiciona a elas a sua própria intervenção.

E há infinitas maneiras de fazer isso, contanto que a sua arte comece e termine na mesa de montagem.

Dessa maneira, não há a pretensão de afirmar, aqui, que a limitação natural tira o mérito ou diminui a importância do papel do diretor para a sua obra de arquivo. Apenas que as suas condições de trabalho são bem distintas e ele, que quase sempre também é o (co-)roteirista da obra, tem que dispor de uma gama de recursos que lhe permitem obter certas liberdades para assim poder expor ao máximo a sua própria contribuição artística.

Para aumentar as suas possibilidades de expressão autênticas, o diretor deve, primeiramente, poder dispor de uma grande quantidade de material de arquivo. Junto a isso, a possibilidade de envolver diferentes aparatos tecnológicos e diferentes mídias. Quanto maior a escala destas possibilidades, maior a liberdade que o cineasta tem para criar a sua própria obra, aquilo que expressa a sua contribuição artística exclusiva.

O limite da disponibilidade de capital que os produtores da obra possuem e a aceitação do roteiro – em caso de obra documental politicamente engajada – pela censura que possa vir a atuar no país de produção também alteram na disponibilidade de fontes de material bruto. Há produções, como veremos exemplos mais adiante, que tiveram de modificar o seu enfoque ao longo da coleta de imagens, pois somente as imagens que lhes foram acessíveis e de uso permitido não teriam como satisfazer o seu plano inicial. Também veremos mais tarde o exemplo de um caso contrário a este último, ou seja, uma obra de arquivo cujo roteiro inicial se deu a partir de uma disponibilidade inusitada de material.

O filme de arquivo: entre específicas abordagens, diferentes destinos, múltiplos autores

Conforme acabamos de expor, de forma algo exaustiva, a obra audiovisual feita a partir de material de arquivo não pode ser considerada como um só produto, com características definidas e funções delimitadas. Por princípio, já lhe são atribuídos diferentes nomes – de acordo com a sua data, função social, extensão, ou simplesmente de acordo com as crenças dos diferentes autores que discursam sobre o assunto.

Sua constituição heterogênea coloca em pauta diferentes questionamentos sobre as condições e os limites do seu procedimento de composição e de tratamento do material, sobre existência ou não de um ou de mais cineastas responsáveis, sobre o seu papel didático e historiográfico, sobre a discussão da sua relação com os inevitáveis termos da autenticidade e da manipulação, entre outros.

Na sua história, percebemos, principalmente, a recorrência das funções propagandísticas e antipropagandísticas, da constituição do relato histórico, da criação e incitação de ideias e do experimentalismo artístico.

Longe de ser um assunto de esgotáveis abordagens, o material audiovisual de arquivo é capaz de mostrar que as imagens e os sons de *segunda-mão* carregam em si possibilidades infinitas de percepções e efeitos; por isso, são transformáveis de inúmeras maneiras e sempre se comunicarão com o público de um ou de outro jeito. Sejam as novas obras indexadas como filmes escolares, governamentais, filmes para a TV, para o cinema, cinejornais, curtas-metragens de arte, entre outros, Leyda afirma que os filmes feitos com material de arquivo, desde o início, mostraram em especial a sua potencialidade para a formação de ideias (1964, p.20).

1.2. O FILME DE GUERRA

Neste subcapítulo iremos abordar um assunto comum para inúmeras obras audiovisuais, inclusive para os documentários que serão analisados neste trabalho: a guerra.

Portanto, já no primeiro tópico, tematizamos o gênero “guerra”, pois é de conhecimento geral que este tipo de indexação⁸ popular diz respeito a uma grande quantidade de obras,

⁸ O termo “indexação”, mencionado por Noël Carroll (in: RAMOS, 2003) e diversas vezes utilizado pelo professor Fernão Ramos (nas suas aulas na Unicamp, em seus artigos e em seus livros) para explicar a teoria do documentário, é normalmente empregado na área cinematográfica como um fator de possível distinção entre os cinemas de ficção e não-ficção. Sendo assim, baseia-se no pressuposto de que o espectador já possui um conceito prévio a respeito da obra que irá assistir e é a partir dele que fruirá a sua narrativa. No caso do nosso contexto, aproveitamos a

usualmente de ficção. Logo, apesar de a pedra de toque da nossa pesquisa ser o documentário, faremos uma pequena digressão para os filmes de ficção de guerra, na qual serão mencionadas poucas obras marcantes dessa cinematografia. No tópico seguinte, por conta da identificação do tema do Holocausto com os nossos filmes documentais, discursaremos sobre o conteúdo de um documentário norte-americano que coteja os filmes hollywoodianos sobre o assunto em relação à sociedade para a qual eles se destinaram. Em seguida, já dentro do campo documental, ofereceremos uma contextualização das obras não-ficcionais sobre guerras, obviamente sem o objetivo de esgotar o assunto, servindo apenas para aproximar-nos do universo onde o nosso objeto de estudo está situado. Por último, após nos darmos conta da imensidão de obras que rodeiam o tema do subcapítulo, refletiremos, a partir de um ensaio de Susan Sontag, sobre a fascinação que existe pelo assunto “guerra”.

O gênero de guerra

E aqui nos deparamos com o outro alicerce do nosso material de estudo: aquele referente ao tema dos discursos fílmicos, ao conteúdo narrativo trazido através de suas composições imagéticas. De imediato o que podemos considerar a respeito de todos os filmes analisados neste trabalho é que eles envolvem temas relacionados à Segunda Guerra. Portanto, até mesmo para evitar possíveis confusões, chamaremos atenção para a existência – ao menos informal – de um gênero, ou seja, de uma classificação da obra feita de acordo com os seus códigos e convenções narrativas em comum. Aquilo que chamamos de gênero é vulnerável e só existe em um determinado momento histórico se ele assim é reconhecido pelo público e pela crítica. E é de conhecimento geral que o “gênero de guerra” é uma classificação existente na atualidade e serve para distinguir um agrupamento fílmico *dentro do cinema de ficção*. A designação está presente

potencialidade do termo “indexação” para aludir a um conceito pré-estabelecido a respeito do formato do filme por parte da recepção.

na internet, nas locadoras de filmes, nas críticas de jornais, nas discussões sobre o assunto, entre outros.

A sua origem pode ser atribuída aos filmes cuja narrativa consistia nos relatos dramatizados de passagens históricas que, junto aos temas antropológicos e religiosos, eram bases de importantes abordagens ainda nos primórdios do cinema. Como parte de relatos históricos, temos passagens bélicas, muito exploradas nas obras de ficção até a atualidade.

Há dois filmes presentes na cinematografia clássica que podemos considerar “de guerra”. Eles também se tornaram ícones do meio por trazerem grandes avanços para a linguagem audiovisual. Trata-se do norte-americano *O Nascimento de uma Nação* de 1915, obra de maior sucesso do cinema mudo, com autoria de D.W. Griffith, e o eisensteiniano *O Encouraçado Potemkin*, grande marco do cinema soviético, de 1925.

Em linhas gerais, suspeitamos que esta concentração temática seja baseada, por um lado, na facilidade dos realizadores em construir um argumento que conta com um ponto de virada tão extremo quanto decisivo na vida dos seus personagens, não importando que papéis sociais estes assumem na trama. Também podemos desconfiar, por outro lado, da necessidade do público em esmiuçar os temas que envolvem guerra pelo fato de que muitos deles desafiam a capacidade humana de compreensão do seu fundamento e da sua força motora, constituída por uma mistura de instintos naturais, de terror, de determinação e de fascínio.

Em poucas palavras, apontamos uma tendência narrativa dos filmes de guerra: muitos deles se concentram em relatar o lado humano do contexto bélico, ou seja, a dor e o destino de pessoas singulares, integrantes forçadas de uma vida em meio à guerra. Desta maneira, os destinos dos personagens são traçados através de uma força maior, que lhes impõe condições acima de suas vontades e de suas necessidades. Constroem-se, então, tramas muito mais emocionantes que são capazes de evocar um dos sentimentos mais urgentes do espectador: o da luta pela sobrevivência.

Outra questão marcante que merece destaque nas ficções e nos chamados docudramas de guerra, agora do ponto de vista formal, é que estes se mostram cada vez mais empenhados em

atingir uma verossimilhança com base nos registros dos acontecimentos que lhe serviram de inspiração. Percebemos que existe um grande esforço – ao menos entre os cineastas que dispõem de grande liberdade financeira em sua produção – em alcançar um grau de “perfeição” na adaptação dos detalhes visuais e sonoros, não somente do contexto histórico em que a narração está inserida, mas, principalmente, das próprias cenas de batalha, de tal modo que qualquer espectador consegue se sentir, inegavelmente, projetado para dentro desse contexto. Como destaque aqui, podemos mencionar o norte-americano *O Resgate do Soldado Ryan*, de 1998, que conta com uma milionária produção e a direção do famoso diretor Steven Spielberg. Assim como relata Susan Sontag, algumas cenas iniciais do filme – que ficaram muito conhecidas pela deslumbrante direção de arte dos seus primeiros 27 minutos – foram baseadas nas composições imagéticas das fotografias de Franz Capra, conhecido como o único fotógrafo que esteve presente no contexto conhecido como “Dia D”, da Batalha da Normandia. Tais fotos já eram conhecidas mundialmente décadas antes do surgimento do filme de Spielberg. (SONTAG, 2003, p.67) Desta maneira, o diretor estabeleceu uma conexão direta entre ícones já contidos no imaginário popular sobre o episódio histórico e as suas cenas em movimento, podendo, assim, ter incrementado ainda mais a sensação de verossimilhança sentida pelo espectador. Sontag vai mais fundo ao afirmar que teria sido o trabalho de Capra o que “garantiu a autenticidade da aclamada recriação de Spielberg” (Ibidem).

Portanto, apesar de a nossa dedicação analítica se restringir a determinados filmes documentais, percebemos que a presença de temas relacionados às guerras marca e sempre marcou a história da cinematografia, em seus diferentes campos. A guerra como tema sempre foi fator de atração e de fascínio do público – perceptível também através do sucesso das obras e da sua enorme ocorrência. A exploração da possibilidade de emocionar deste gênero fílmico foi feita pelos produtores por meios formais e narrativos.

O próximo tópico, apesar de abordar novamente filmes que trazem a narrativa de guerra através da ficção, tem a sua concentração temática também no retrato das atrocidades do nazismo,

aproximando-se mais do enfoque discursivo nos nossos documentários e sendo capaz de suscitar reflexões em comum.

Testemunhas imaginárias

O que escapa à verossimilhança exige uma reformulação artística para tornar-se comunicável (NAZARIO, 2009, p.68)

Ainda sobre os filmes de ficção que abordam temas de guerra, percebemos que o volume da produção e do consumo é ainda mais evidente para o cinema que trata exclusivamente dos temas relacionados ao Holocausto.

Sobre a relação da ideologia nazista especialmente com estes filmes de ficção, ao invés de desenvolver argumento com base em uma obra escrita, utilizamos neste tópico o conteúdo de um filme sobre filmes. *Testemunhas Imaginárias: Hollywood e o Holocausto* é um documentário norte-americano de 2004, dirigido e produzido por Daniel Anker que, assim como outros que entrevista, é um cineasta estadunidense de pais judeus refugiados da Alemanha. O documentário, premiado em festivais de cinema da Flórida, de São Paulo e do estado da Virginia, nos Estados Unidos, examina o tratamento dado ao Holocausto pelos filmes de Hollywood em um período de tempo de mais de 60 anos, bem como o impacto destes filmes na percepção do público sobre o que foram as atrocidades e o contrário, como as testemunhas oculares colaboraram para o desenvolvimento das narrativas e da direção de arte. A obra é, aliás, constituída de muitos materiais de arquivo, fora os depoimentos dos entrevistados.

Também neste filme aparece a expressão “filme antinazista”, utilizada no título deste trabalho e citada pelo narrador para definir uma tendência narrativa que começava a se formar ainda durante o período de guerra e que tinha por característica a condenação da ideologia e das organizações sociais e políticas durante o Terceiro Reich.

Produzido originalmente para um canal norte-americano de TV a cabo, o longa-metragem de Anker conta com uma série de depoimentos de artistas envolvidos na realização dos filmes mencionados e também de intelectuais submersos nas discussões sobre o tema da reconstrução midiática do Holocausto – quase todos, aliás, judeus. Juntamente com o narrador, fragmentos compilados dos discursos de um total de 21 entrevistados montam o texto verbal do filme. Apesar de as perguntas feitas aos entrevistados não estarem acessíveis no produto final do filme, percebemos que eles relatam, além de concepções teóricas, as suas observações pessoais no auxílio da realização, bem como no papel de espectador das obras audiovisuais, que entram em pauta no filme através de uma ordem cronológica. A parte visual fica, em sua maioria, por conta de fragmentos dos filmes abordados no corpo do texto, dos quais podemos (re)ver cenas famosas e marcantes, como pontos de virada ou pequenas sequências que resumem algumas das suas tramas. Às vezes, as tramas também são resumidas oralmente pelo narrador.

Naturalmente surge a questão da diferença nos objetivos das comunicações estabelecidas pelo trabalho audiovisual de Anker e pelo nosso aqui desenvolvido. Sabemos que não parece razoável ao leitor, em especial a um mais conservador, a utilização de um documentário norte-americano de televisão como fonte bibliográfica para o desenvolvimento de uma ideia. Por um lado, reconhecemos que se trata de uma opção bibliográfica ousada e que requer ressalvas. Por outro, apostamos em todas as formas de produção de conhecimento como material ativo da história e, como consequência, relevantes para o desenvolvimento da nossa tese.

Ainda assim, temos que reconhecer que discrepâncias significativas dessa escolha parecem nos distanciar do percurso neste trabalho, como o formato da comunicação, por exemplo. Evidentemente há, em toda obra produto da manifestação de ideias, forças que atuam em prol de uma construção teórica direcionada para o contexto do qual provém o seu realizador. No caso do documentário em questão, o contexto norte-americano de produtos comerciais e ficcionais direcionados a espectadores televisivos parece não ser compatível com a origem essencialmente europeia dos documentários apresentados neste trabalho. Contudo, ainda consideramos que existe uma semelhança de abordagem significativa que justifica a nossa

escolha pela obra de Anker: a preocupação com a forma através da qual as obras audiovisuais transmitem ideias do que aconteceu em um mesmo contexto histórico de acordo com a época de sua realização, ou, em outras palavras, a análise de como as reconstruções históricas do nazismo e do Holocausto são feitas a fim de estabelecer paralelos com as suas respectivas contemporaneidades. Além disso, aproveitamos para a nossa própria comunicação outras considerações que o documentário oferece, sobre temas como ética por parte dos realizadores e função social das exposições imagéticas.

Através do panorama histórico da produção filmica ficcional de Hollywood fornecida pelo documentário, percebemos que a tímida aparição do tema Holocausto nos filmes desta indústria cinematográfica chegou ainda nos anos 1940, durante o tempo em que ainda estava em vigor o regime liderado por Hitler. Contudo, as abordagens sobre estes acontecimentos por parte da indústria norte-americana teriam sido rápidas, superficiais e muito cautelosas, muitas vezes reconhecíveis apenas na forma de alusão através da inserção de outros assuntos correlatos ou sendo eles apenas temas de conversas convencionais. Ilustrando este primeiro momento, vemos trechos de filmes como *I married a nazi* (1940) ou *Be or not to be* (1942), que narram histórias sem pretensões políticas e citam, por exemplo, os campos de concentração como se fossem estabelecimentos comuns de detenção, que poderiam até ser visitados por parentes e amigos dos detentos sem nenhum problema. Como exceção a esta falta de engajamento, houve o longa-metragem *The Mortal Storm* (1940), que, apesar de não mencionar em nenhum momento a palavra “judeu”, expôs a diferença da intolerância alemã e do suposto multiculturalismo democrático norte-americano. Contudo, foi por conta disso que a MGM, a produtora responsável pela obra, sofreu, além de ameaças à sua integridade empresarial, a suspensão temporária na distribuição de todos os filmes para a Alemanha.

Fora dos estúdios de Hollywood, foi através da produção independente de Charles Chaplin, *O Grande Ditador* (1940) que o silêncio sobre os acontecimentos na Alemanha foi inteiramente quebrado nos Estados Unidos. Financiando o seu próprio filme, Chaplin permitiu-se o atrevimento e não apenas satirizou Hitler, como foi capaz de avisar que a sua carreira como

chanceler poderia ser extremamente perigosa, algo que nenhum filme anterior e nem posterior ousou mencionar ou aludir durante este período da Segunda Guerra.

Imediatamente depois do final da guerra, equipes de cineastas da indústria cinematográfica norte-americana foram enviadas para a Alemanha e para a Polônia, a fim de filmar a liberação dos campos de concentração. Como relatado pelo narrador do filme, “as câmeras de Hollywood já estavam na liberação até mesmo antes das unidades médicas enviadas pelos Estados Unidos”.⁹ Fato propício para gerar uma discussão ética, cujo produto gerou o documentário *Dayly* (1945), que conseguiu chocar plateias de cinema ao longo de todo os Estados Unidos. Contudo, mais do que ter sido campeão de bilheteria, o filme mostrou que o público norte-americano da época não estava preparado para ser colocado frente a frente com tanta brutalidade, cuja verificação ainda era tão recente. Portanto, as suas imagens, logo após saírem de cartaz, foram arquivadas por décadas. O que aconteceu foi uma espécie de pós-censura, sendo que o próprio público desempenhou o papel do órgão regulador.

Com o passar do tempo, o ocultamento dos temas que envolviam os acontecimentos e a ideologia nazista – talvez por irem se tornando algo incômodo para o espectador avisado – foi sendo interrompido: os espectadores, segundo Anker, foram se familiarizando cada vez mais com os acontecimentos históricos. Aos poucos, a quantidade de obras hollywoodianas que abordam o tema foi crescendo, assim como o investimento na forma de sua abordagem: ela foi se tornando mais detalhada, mais crítica, foi avançando para enfoques das condições éticas e psicológicas dos acontecimentos e das suas repercussões.

O longa-metragem *The Pawnbroker* (1965) narra o cotidiano de um suposto sobrevivente de campo de concentração que, mesmo 20 anos depois, continua a viver como um homem atordoado que tem que conviver com os seus lapsos involuntários de memória dos acontecimentos passados – ilustrados através da inserção de alguns frames das imagens de suas lembranças. Estes lapsos são cada vez mais recorrentes e duradouros, até que a memória toma

⁹ Tradução nossa do discurso do narrador - 28'42'

conta do filme inteiro e se torna a nova diegese. A historiadora Annette Insdorf, uma das entrevistadas, acredita que a maneira através da qual o personagem tem os seus lapsos de memória corresponde à maneira como a sensibilidade do público dos Estados Unidos começou a lidar com o tema do Holocausto, ou seja, ela fornece uma exemplificação para a forma branda e tímida através da qual o tema do Holocausto foi entrando na narrativa do filme hollywoodiano. E esta seria, mais precisamente, regulada através da mentalidade do público, da aceitação e da sua capacidade de absorção.

Em meados dos anos 1970, os próprios sobreviventes começaram, aos poucos, a auxiliar na elaboração e na produção dos filmes, prestando consultorias e depoimentos. O documentário (talvez a única obra não-ficcional mencionada no documentário) *Kitty: Return to Auschwitz* (1979) é um exemplo disso. Também nesta época, a série *Holocaust*, exibida na televisão em 1978, mostrou – naturalmente com muitas distorções – passagens dos acontecimentos no Terceiro Reich a partir da perspectiva de uma família judia. Ela alcançou tanta audiência que foi considerada um fenômeno.

A partir dos anos 1980, constatamos então o aparecimento de filmes com longas e árduas reconstituições dramáticas dos mais penosos relatos pessoais e passagens históricas. Notamos, assim, que com o passar do tempo, há não apenas uma crescente quantidade de filmes ficcionais sobre o assunto, como também, dentro das narrativas filmicas, a intensificação na exposição factual e nas cenas de violência. Importante filme da época foi *A escolha de Sofia* (1982). Baseado em um livro de sucesso, é um filme que narra a vida de uma sobrevivente e é conhecido por ter sido capaz de comprovar como a violência psicológica pode ser superior à física.

Foi durante os anos 1990 que o diretor comercial mais aclamado de Hollywood, Steven Spielberg, produziu e dirigiu *A Lista de Schindler* (1993), um dos filmes sobre passagens do Holocausto que foram mais vistos mundo afora e também um dos mais polêmicos, entre outras razões, pelo fato inédito de que o herói do filme era alemão e aliado ao Partido Nazista. No documentário de Anker, o narrador afirma que o filme de Spielberg serviu de inspiração para os

docudramas que o sucederam, no final dos anos 1990 e nos anos 2000, que focaram também em temas de resistência e salvação, deixando assim, mensagens de esperança.

O narrador principal, em uma das primeiras frases de *Testemunhas Imaginárias*, afirma: “são, talvez, filmes hollywoodianos, mais do que qualquer outro meio, que conduzem a maneira através da qual nós entendemos o Holocausto”. Apesar de ser uma informação prudente e resumir o assunto do documentário por excelência, apenas em um único momento, já no final do filme, notamos ser apontado, através da justaposição de depoimentos, um questionamento da natureza ética do seu conteúdo, ou seja, uma indagação moral sobre este direito que a indústria cinematográfica norte-americana se dá ao abordar incansavelmente um assunto tão distante da sua realidade; se esta atitude pode ou não ser considerada moralmente aceitável.

Dan Curtis, também um dos entrevistados do documentário e diretor da série de TV *War and Remembrance*, de 1988, descreve como artifícios técnicos foram utilizados e as pesquisas que foram feitas para atingir a maior verossimilhança possível nos detalhes visuais dos seus episódios, muitos deles ilustrando algumas das passagens mais terríveis daquilo que ele entende ter sido o Holocausto, como centenas de pessoas nuas à beira de um precipício, que vão sendo rapidamente fuziladas por soldados alemães e caindo em valas comuns (o trecho escolhido nos mostra a vala sendo preenchida pelos corpos nus e recém-fuzilados) assim como as mortes nas câmaras de gás, onde rostos sendo asfixiados são mostrados em plano próximo e justapostos com cenas do desespero coletivo. Segundo esse diretor, tal exposição de sequências tão chocantes “seria necessária”¹⁰, sem justificar posteriormente o porquê desta necessidade. Podemos assistir, em outras passagens do documentário, opiniões de outros realizadores e teóricos cinematográficos que seguem a mesma linha de raciocínio de Curtis. Eles consideram positiva a exibição de cenas de violência extrema quando o assunto abordado pelo filme é relacionado ao Holocausto e têm, no geral, a opinião de que estas imagens precisam chocar. Como exemplos, podemos citar a frase de Spielberg, referindo-se justamente às cenas fortes da série de Curtis: “é

¹⁰ Curtis, tradução livre do seu relato “we had to show it!” - 1h27'10'

muito forte. Eu acho que isso acorda as pessoas”, bem como a do historiador Michael Berenbaum “parte da atração dos cineastas e parte da atração da audiência é que você está tocando o absoluto quando você se aproxima do Holocausto. E parte do erro do filme, se ele erra, é não o tocar, não ir ao extremo”. Conforme o entendimento que obtemos do pensamento médio da maioria dos entrevistados, quando estes fornecem justificativas para a sua apologia ao choque, é que seria apenas através dele que o espectador sentiria aversão ao ocorrido, se sentiria intimado a refletir a respeito das atrocidades cometidas no passado e, com isso, tomar cuidado e agir de forma a impedir a sua repetição.

Esta opinião unânime e aparentemente politicamente correta por parte dos produtores e pensadores omite, contudo, outra perspectiva. Não podemos esquecer que os trechos de obras exibidos e discutidos no filme de Anker são ficcionais. Muitos deles querem retratar fatos históricos com verossimilhança, mas ainda assim são compostas por cenógrafos, interpretadas por atores e figurantes, iluminadas artificialmente, reencenadas diversas vezes, enfim: foram totalmente arranjadas para aparentarem exatamente o que aparentam e serem da maneira que são. E muitas delas são fortíssimas e horripilantes. E elas são, normalmente, apenas pano de fundo para uma história ficcional envolvente, que normalmente engloba um romance e outros elementos que mexem com os sentimentos e os desejos mais íntimos dos telespectadores. Assim, está claro que a existência das cenas atrozes esconde outra razão existencial, muitas vezes responsável até mesmo pela invenção de passagens de batalhas e outras “adaptações de fatos” que nunca existiram na história: ela é aquilo que Sontag chama de “prazer nos infortúnios e nas dores reais dos outros” (2003, p.82).

Sendo assim, a responsabilidade social atribuída pelos produtores a si mesmos; o “we had to show it!” de Dan Curtis, deve ser relativizado. É logo depois do relato do diretor de *War and Remembrance* que é mostrada uma opinião contrária no documentário, exercendo justamente e finalmente a relativização aqui sugerida:

Há certos eventos que simplesmente não deveriam ser imaginados ou ficcionalizados, pois eles são, por definição, inimagináveis. Este é o mundo da atrocidade, um mundo que é puramente

inimaginável; um mundo que é inteiramente horrível, algo que não tem redução, porque não têm precedentes. Algo que é simplesmente irreal. Por isso a ideia de que nós podemos recriar o evento e remontar cenas e maquiagem e interpretar, é, de certo modo, uma profanação. (Depoimento no final do filme – tradução livre)

Trata-se do depoimento de Thane Rosenbaum, professor e escritor, que se mostra, desde o começo do documentário, portador da posição crítica entre os entrevistados do filme. Contudo, uma ironia pode ser constatada através da exibição das cenas mais fortes da série no momento em que o professor critica a existência da mesma: Se, por um lado, temos que visualizar o objeto de sua crítica para tomarmos uma posição própria, por outro, no ato de assisti-lo, podemos estar contribuindo para a existência do momento de profanação que foi mencionado. O documentário de Anker não nos mostra outra saída e somos obrigados a participar desta contradição.

Entre as produções de Hollywood mencionadas no filme e os acontecimentos do Terceiro Reich há não só uma grande distância geográfica, mas também – como o documentário também comprova – temporal¹¹. Portanto, podemos concluir que a indústria cinematográfica norte-americana pôde abordar o assunto com uma mentalidade retrabalhada pelo amadurecimento do tema e com um conhecimento histórico que parte de degraus acima em relação aos tempos do Holocausto. Além disso, como também indica Sontag¹², as distâncias geográfica e temporal favorecem a grande liberdade na exploração de tramas possíveis a partir dos acontecimentos históricos, sendo possível, portanto, que estes últimos sirvam como pano de fundo e geradores de emoções em narrativas de entretenimento.

Novamente o entrevistado Spielberg, em outro momento do documentário, ao comentar sobre a aparição única do colorido (o vermelho) no seu longa-metragem em preto e branco *A*

¹¹ Pois ele demonstra que, durante o período dos acontecimentos na Alemanha, nos filmes de Hollywood praticamente nada foi relatado a respeito. Também depois do fim da guerra houve um grande período de “silêncio temático” nos filmes de ficção, que durou por quase uma década.

¹² 2003, p. 77 – sobre a diferença de fotos chocantes feitas no período em que as atrocidades estavam acontecendo (e podiam ser evitadas) e das fotos chocantes de períodos mais antigos / e p.54, na qual afirma: “quando se trata de pessoas mais próximas da sua terra, cabe ao fotógrafo mostrar-se mais discreto.

Lista de Schindler, descreve-a como alusão à omissão a respeito das atrocidades pelos países participantes da guerra que levam esta cor enfatizada nas suas bandeiras. Ele confessa: “Nós dos Estados Unidos, da Rússia e da Inglaterra, nós todos sabíamos o que estava acontecendo e, não, nós não fizemos nada para impedir”¹³. Referindo-se à consciência da violência do Holocausto, o entrevistado acaba por contradizer o próprio narrador/cineasta, que tenta justificar, no começo da obra, a atitude omissa dos cineastas hollywoodianos dos tempos das crueldades de Hitler, afirmando que a sua omissão foi devido à inocência sobre os acontecimentos e às pressões econômicas.

Seja pelo motivo que for, verificamos que nunca existiu a tão aclamada responsabilidade social que os entrevistados atribuem ao fato de os eventos históricos terríveis serem encenados e, com isso, trazerem os acontecimentos do passado de volta para abordá-los na contemporaneidade. Não existiu nem sequer de maneira embrionária nos tempos que mais se precisou dela, ou seja, nos tempos em que o Holocausto ainda fazia parte da realidade, quando as abordagens dos acontecimentos na mídia ainda seriam capazes de comover massas e induzi-las a lutar para alterar o curso da história.

Podemos, porém, entender como uma crítica parte do próprio título do documentário de Anker. A expressão “testemunhas imaginárias” descreve de maneira satisfatória a relação do conglomerado norte-americano de produtoras cinematográficas com os acontecimentos atroz do Terceiro Reich de Hitler. Essa expressão indica não somente a característica ilusória dos filmes ficcionais como representação de fatos históricos, mas também a sua intenção de recriá-los como se pudessem atestar tais episódios. Sobre a responsabilidade da representação da indústria, há mais uma menção do professor Rosenbaum, que, também como norte-americano, afirma:

Nós dominamos a cultura mundial, nós a exportamos pelo mundo afora, especialmente quando falamos sobre filmes. Aquelas imagens se tornam as imagens conhecidas por todo o restante do mundo e se torna a maneira como ele entende estes eventos também. (...) Nós temos uma filosofia particularmente americana de como fazer estes filmes é por causa desta filosofia que nós devemos

¹³ Tradução livre do depoimento de Spielberg no final do filme - 01h25'30"

ser mais cuidadosos com as representações, porque elas tendem a iludir, a trivializar, a distorcer ou simplesmente a profanar. (tradução livre do seu último depoimento no filme)

Uma das contribuições que o filme traz para as discussões referentes a este trabalho é de colocar em pauta a questão de que não somente a memória dos sobreviventes influenciaram na reconstituição cenográfica dos filmes de ficção ou nos *docudramas* e assim, na construção de uma “verdade diegética” – que, certamente, tem o poder de torná-los realidade para um público mais impressionável – como também foram influenciados por ela. Assim como Sontag também coloca “o problema não é que as pessoas se lembrem por meio de fotos, e sim, que só se lembrem de fotos” (2003, p.75). No nosso caso, ao invés de fotos, podemos pensar na lembrança de imagens, afinal, lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem.

Outro fator relevante aqui que o documentário de Anker traz à tona é o da reencenação da violência extrema, que, como pudemos concluir, pode ser interpretada como um golpe na ética, principalmente para os autores que acreditam que as atrocidades não podem ser compreendidas, de maneira nenhuma, por ninguém a não ser pelos próprios sobreviventes. Vimos que a sua existência se deve muito mais ao fascínio causado no espectador do que à suposta responsabilidade social, com isso, compreendemos a sua importância de fato para o êxito comercial da obra.

Por último, apesar de possuímos poucos relatos das abordagens fílmicas de outros países em relação ao Holocausto, ou seja, apesar de nos atermos à abordagem hollywoodiana, já percebemos a formação de uma leve tendência argumentativa na linha do tempo da representação fílmica ficcional dos fatos históricos em questão: ela vai da omissão às abordagens mais profundas dos acontecimentos; da alusão à exibição da violência; da negação à aceitação dos fatos. Esta tendência está atrelada ao amadurecimento, ao maior conhecimento e à aceitação do público em relação às abordagens sobre o tema, por isso nos auxiliará também a entender o que acontece no campo do documentário, ou seja, verificaremos também que as mudanças

enunciativas acontecem também no caminho percorrido pelo filme documental sobre os temas relacionados ao Holocausto.

Documentários de guerra

Não é somente nos filmes de ficção que podemos constatar uma grande incidência dos temas relacionados às guerras. Eles estão presentes também em uma grande parte dos materiais cinematográficos documentais. Os documentários de guerra não recorrem necessariamente às imagens de arquivo, mas esta prática é, com certeza, a mais utilizada pelas produções desta categoria.

Marc Ferro afirma que com a chegada da Primeira Guerra Mundial, as relações cinema-história e sua importância documentativa se acirraram (1984, p. 70). O meio de comunicação, anteriormente encarado como mera forma de entretenimento popular, entra em uma nova conjuntura onde lhe é atribuída uma relevância de registro histórico/documentativo. Weinrichter acredita que foi a partir desta guerra que começa um novo ponto de inflexão na história do cinema documental (2009, p.40).

Desta maneira, verificamos que a Primeira Guerra Mundial – que é um dos primeiros acontecimentos bélicos registrados por dispositivos mecânicos como câmeras fotográficas e filmadoras e, sem dúvida, o maior deles até então – modificou a maneira através da qual se produziu e se encarou o cinema e os outros produtos audiovisuais. Foi durante este período que se descobriu as potencialidades do cinema como informante e formador de opinião pública, independente de classe, de gênero ou de filiação política do espectador.

Um avanço tecnológico acelerou a popularização dos noticiários cinematográficos e também da prática da compilação de filmes: Os engenheiros das firmas Eastmann e Agfa descobriram, em 1927, métodos eficientes de duplicar negativos, alcançando uma qualidade satisfatória até mesmo quando trabalhados em cima de material original negligenciado e desgastado.

Assim, na segunda década do século XX, se regulariza a produção das chamadas *actualités*. Estes noticiários cinematográficos têm uma relação bem tangencial com a prática da propaganda bélica. Apesar de reunirem filmagens de caracteres diversos, eles as apresentavam em blocos temáticos separados, tanto os históricos quanto os da vida cotidiana. Obviamente, os diferentes contextos de guerra apareceram nas *actualités*, e, assim como afirma novamente Weinrichter (2009, p.40), também foram mesclados com filmes de outras fontes – como cenas de bombardeios, explosões e paisagens de guerra – para tonificar emocionalmente o relato de guerra ou atribuir-lhe algum significado agregado.

Não somente os documentários cinematográficos, mas os filmes documentários servem, já há muito tempo, como meio de informação e formação política, como exercício de propaganda e antipropaganda bélica. Também em 1927, uma exploração dos extensos arquivos de notícias da UFA – a *Universum Film AG*, o maior estúdio filmico alemão até então – foi feita a fim de apresentar a versão alemã da Primeira Guerra. Assim surgiu *Der Weltkrieg*, que em português significa “a guerra mundial”, um longa-metragem documental também conhecido através do título norte-americano *Behind the German Lines*, que apresentou uma cronologia da guerra dividida em três partes: I, *Des Volkes Heldengang* (O heroísmo do povo); II, *Des Volkes Not* (A necessidade do povo); III, *Des Volkes Schicksal* (O destino do povo). Juntamente às imagens foram adicionadas composições de Wagner como trilha sonora, extravasando todo o caráter heroico germânico, som que também seria de suma importância posteriormente, para os filmes da época do nazismo. Leyda afirma que podemos notar a posição propagandística deste filme principalmente através da exibição dos aliados como farsantes e da glorificação das paisagens de guerra. No mesmo contexto, o autor comenta que documentários de arquivo de guerra, desde o seu surgimento, dificilmente deixam de vangloriar as cenas de batalhas (1964, p.34).

É ainda no mesmo ano de 1927 que os arquivos de filmes de guerra ao redor do mundo são recrutados em uma campanha antiguerra. Desta iniciativa são gerados curtas-metragens que se apoiam nas imagens captadas durante e logo após a Primeira Guerra e se empenham em mostrar as consequências dos conflitos, como soldados aleijados, incontáveis sepulturas e

famílias destruídas nas mais diversas nações. Em 1934 surge nos Estados Unidos um documentário de arquivo cujo próprio título carrega uma advertência; um alerta para o futuro, que, como sabemos, acaba se concretizando no mundo histórico: trata-se de *The First World War*, de Laurence Stallings. Ele utiliza sistematicamente uma grande quantidade de filmes de guerra de arquivos norte-americanos e os monta em forma de relato histórico de um ponto de vista humanista, mas não analítico. Com o seu título, o filme profetiza a repetição de acontecimentos bélicos envolvendo diversas nações, que teria o seu início poucos anos depois, fazendo com que o acontecimento anterior ganhasse a designação de “primeiro”.

A última “arma filmica” norte-americana antes da Segunda Guerra foi *The March of Time*, uma série de filmes de vinte minutos que foi veiculada nos cinemas dos Estados Unidos uma vez ao mês a partir do ano de 1935. Consequência do sucesso de um programa de rádio homônimo, o material foi constituído através de imagens de arquivo, filmagens documentárias próprias e até planos encenados por atores profissionais. Os materiais de diferentes fontes foram unificados nos capítulos de tal maneira que “uma crédula audiência os consideraria igualmente ‘reais’” (Leyda, 1964, p.43). Com isso, as possibilidades de distorções eram ilimitadas, ainda mais camufladas pelo discurso aparentemente objetivo do narrador.

A abordagem dos temas documentais que envolvem batalhas enquanto estas ainda fazem parte do cotidiano das pessoas são de interesse geral dos possíveis produtores: por um lado, existe a intenção de realização filmica por parte dos órgãos filiados aos governos, com a exposição dos assuntos de guerra da maneira que mais satisfaz os interesses do sistema político vigente. Por outro lado, interessam-se também os produtores comerciais da cinematografia, pois estes, ao sentirem a necessidade do público em esmiuçar e visualizar diferentes perspectivas dos acontecimentos que se desenrolam ao seu redor, sentem-se também capazes de lhe saciar o desejo e a curiosidade, oferecendo narrativas e esclarecimentos através de notícias da frente, ilustrações e esquematizações de fatos e assuntos correlatos ao tema.

Ferro (1984) observa uma nação que realmente encarou o cinema como o melhor instrumento de propaganda a ser ponderado: a soviética, onde os dirigentes governamentais a

partir dos anos 1920 utilizavam expressões como “apoderar-se do cinema”, “controlá-lo”, “dominá-lo”, principalmente enquanto o seu estatuto ainda não estava bem definido. Na época pós-revolução, iniciou-se a crença de que ele deveria ser suporte para a educação das massas, se possível substituir o bar e a igreja. Assim, cinejornais, documentários e até filmes de ficção ofereciam uma “representação bastante completa da realidade soviética oficial” (p. 27). Os documentários soviéticos do começo do século passado – a partir de 1917 – que se dedicaram aos temas de guerra, concentraram os seus esforços para ilustrar batalhas entre os proletariados e a burguesia, exaltando a força da união popular. Como marca estética dos filmes soviéticos já da era sonora temos a utilização de músicas e hinos populares, cantados normalmente em coro para enfatizar a união dos trabalhadores rumo ao objetivo comum: o comunismo. Ainda que visualizassem no cinema uma máquina propagandística a favor da ideologia que também pregavam, muitos intelectuais e líderes políticos, assim como afirma Ferro, herdaram da sua classe de origem – a burguesia – os mesmos preconceitos em relação a tudo que é técnico e, ao mesmo tempo, utilizável para o prazer popular. Portanto, raramente teriam perdido o seu tempo assistindo a uma obra cinematográfica até o fim, pois acreditavam que seria possível controlar todo o discurso filmico a partir de seu argumento, ignorando, a princípio, os efeitos da montagem e a necessidade de controle da filmagem (Ibidem, p.29).

Ainda sobre os documentários de guerra, foi somente a partir da guerra civil espanhola – que durou de 1936 a 1939, ou seja, em um período entre as grandes guerras – que o formato da obra documental de cinema se estabeleceu como importante produto na comunicação social. Considerando que durante a Primeira Guerra Mundial e a guerra civil que sucedeu a Revolução Russa o cinema ainda era mudo, foi na guerra da Espanha que, pela primeira vez na história, o cinema sonoro foi usado de forma massiva como meio de propaganda. Além do som como elemento atrativo para o espectador, também a maior leveza das câmeras, como observa Sontag (2003, p.21), passa a facilitar o registro das cenas de batalha durante o mesmo período.

Com a eclosão da guerra espanhola, muitas salas de exibição foram fechadas e centenas de profissionais técnicos, atores e diretores, exilados. Contudo, a produção cinematográfica

persistiu, mesmo que bastante fragmentada. Os anarquistas, que produziram, entre todos os grupos em luta, o maior número de filmes, lançaram documentários militantes de curta duração que demonstravam seu antifascismo em imagens chocantes de repressão e violência, além de filmes que enfatizavam a necessidade da revolução social durante a Guerra¹⁴; as Juventudes Socialistas Unificadas e os membros do Partido Comunista Espanhol ressaltavam, em suas produções documentais, a necessidade de vitória na guerra sob a disciplina de um único chefe, a fim de obter a unidade popular espanhola contra o “inimigo externo comum”; e os franquistas, por sua vez, não somente produziram documentários de cunho nacionalista como também recorreram às coproduções com realizadores na Alemanha, na Itália e em Portugal.

Em meio a este campo de forças, Luis Buñuel escreveu, produziu e editou o documentário *España Leal en Armas* (1937). Conforme afirma Luiz Nazario (p.70, 2009), o objetivo desta empreitada era o de comover a opinião pública internacional a fim de romper o pacto de não intervenção política que, de fato, deixava a Espanha ser destruída pelo conflito.

Artistas e intelectuais de diversos países voltaram-se à Espanha para defender a República. Entre eles, o documentarista holandês Joris Ivens realizou *The Spanish Earth* (1937). Em sua primeira versão, o filme era narrado por Orson Welles, mas como sua voz foi considerada “bela demais” para o tema, foi gravada outra versão pelo próprio roteirista. Exibido apenas em pequenas salas, sem maior repercussão, o filme traz registros impressionantes, como os bombardeios que transformam Madri em uma cidade fantasma, os franco-atiradores atingindo crianças que vasculham destroços nas calçadas e os inúmeros caixões improvisados sendo carregados pela população. Além disso, a trilha sonora é totalmente preenchida com sons de tiros, bombardeios e explosões. Ivens foi capaz de enfatizar, assim, o terror do ambiente bélico através de um experimento artístico.

Dentro da Espanha, já com o grupo republicano perdendo forças, houve em 1938 a criação

¹⁴ Um exemplo é o documentário *Un Pueblo em Armas*, de 1937, dirigido por Juan Pallejá e Louis Frank, destinado a ser exibido no circuito internacional com o intuito de ganhar apoio à causa antifascista.

do Departamento Nacional de Cinematografia, que lançou 23 edições do *Noticiario Español* e diversos documentários de propaganda. Quando Franco finalmente subiu ao poder, a força documentativa do país passou a se resumir – não livre de exceções – aos cinejornais informativos, os chamados *No-Do*, que eram obrigatórios antes da exibição do filme em cartaz e exerciam, naturalmente, uma forte função de propaganda franquista.

Não somente na União Soviética e na Espanha em guerra foram exploradas as possibilidades de persuasão política através da arte cinematográfica durante os contextos de luta e de ditadura. Como já mencionamos, o período da Segunda Guerra Mundial foi marcado por uma disputa ideológica através da cinematografia que, guardadas as devidas proporções, foram correspondentes a outras disputas mundo afora.

Nos Estados Unidos, talvez o mais conhecido exemplo de produto audiovisual sobre e durante a guerra seja a já mencionada série documental de arquivo *Why We Fight*, exibida entre os anos de 1942 a 1945. Seu diretor, Franz Capra, foi um dos muitos cineastas hollywoodianos enviados em expedições para registrar batalhas do grande conflito. O material, que se tornou referência no exercício da propaganda política, ilustra a sua narrativa não apenas com o material captado na Segunda Guerra Mundial, mas também com filmagens da Primeira Guerra, encontrando, também no passado, justificativas para a questão apresentada no título, que em português significa, “porque lutamos”.

Também durante a Segunda Guerra é quando surgem na Alemanha inovações estéticas e conceituais nos filmes documentários de propaganda, tendo como principal nome a cineasta Leni Riefenstahl. Responsável pela direção, produção e roteiro de *Sieg des Glaubens* (1933), *Triumph des Willens* (1934), *Tag der Freiheit* (1935) e *Olympia* (1938), a artista se mostrou capaz de exaltar o espetacular, o harmônico, o alegre e o extraordinário. Apesar de defender a ideologia racista do Terceiro Reich, as marcas de Riefenstahl podem ser consideradas uma proeza pela arte de explorar e glorificar o corpo humano, os produtos humanos, o vegetal e o animal, o que lhe permitiu transformar o cotidiano em uma epopeia fascinante (Sponsel, p.11). Dessa maneira, ela foi responsável por belas representações da estética cinematográfica. Entre os recursos técnicos

inovadores de seus filmes, destaca-se o uso de diferentes tipos de movimentos de câmera e as perspectivas aéreas. Por isso ela pode ser até hoje considerada uma artista de vanguarda (no sentido francês da palavra, de estar à frente do seu tempo, em relação a determinados aspectos formais), apesar de pertencer a uma classe ideológica extremamente conservadora.

Ainda na Alemanha, no âmbito do documentário de arquivo, foram lançadas outras obras que ficaram conhecidas pela força da propaganda política, como *Feuertaufe* (1940), sobre a invasão da Polônia; e *Sieg im Westen* (1941) que mostra a visão alemã do passado e das causas da guerra.

A propaganda antissemita, que também colaborou com um dos objetivos de guerra para o país, chega ao auge com *Der Ewige Jude*, produzido com fortes influências do ministro Goebbels e do próprio Hitler, exibido nos cinemas alemães no ano de 1940. Apesar de indexado como documentário, a narração do filme já não se camufla com traços de objetividade, fazendo diversas afirmações que só encontram fundamento em preceitos do racismo, além da famosa comparação imagética entre os judeus e os ratos.

Incontáveis são as versões políticas e ideológicas apresentadas nos documentários que envolvem temas bélicos por todo o período da Segunda Guerra. Cada cineasta, cada nação, participante ou não dos conflitos, oferece um material singular, muitas vezes partindo das mesmas fontes, mas recontextualizados de tal maneira que são capazes de conter mensagens, também entendidas como informações, que, se comparadas umas às outras, se contradizem. Sendo o documentário de arquivo ou não, precisamos sempre levar em conta que a construção do seu argumento é, na regra, condizente com a sua posição política e social dos realizadores dentro de um quadro de possibilidades expressivas do seu contexto de produção.

Em um tópico sobre os documentários de guerra, também é preciso que comentemos brevemente do papel que o rádio desempenhou na transmissão das notícias e das histórias durante o período da Segunda Guerra, apesar do objeto primordial de nosso estudo ser o documentário cinematográfico. O meio de comunicação radiofônico é mais antigo que a televisão e tornou-se mais popular durante o período mencionado. Além disso, podemos afirmar que ele participava

de maneira mais ativa na vida das famílias de diversos países mundo afora, mais até do que o próprio cinema, simplesmente pelo fato de o aparelho receptor se encontrar dentro das casas destas famílias, ocupando um lugar importante na intimidade dos lares. Apesar da impossibilidade visual, muitos argumentos cinematográficos têm suas raízes nos programas de rádio, assim como a já mencionada série norte-americana *The March of Time*. Além disso, os documentários auditivos das rádios nos tempos de guerra contribuíram para o estabelecimento definitivo do meio e das empresas gestoras e produtoras. Como exemplo, sabemos que foram com os seus documentários e noticiários sobre a atuação nacional durante a Segunda Guerra que a BBC, o grupo britânico de radiodifusão pública, adquiriu a grande popularidade que lhe é atribuída internacionalmente até hoje.

Logo após o término da Segunda Guerra, observamos a existência de um “período de silêncio” - também não livre de exceções - da cinematografia documental em relação aos temas relacionados às atrocidades recentes, principalmente aqueles que diziam respeito ao regime nazista. Os novos temas de guerra passaram por uma fase de redefinição. Foram necessários alguns anos, os anos de “recuperação de fôlego”, de estruturação de novas linhas de pensamento e estéticas audiovisuais que não se chocassem de frente com a mentalidade do público que também estava sendo modificada. Neste período de transição, a guerra ficou, no geral, fora do foco dos argumentos, tanto nos filmes de ficção quanto nos documentários. Não é de se espantar que a abordagem cinematográfica de guerra desta época de cinzas apareça justamente através do recém-criado cinema neorrealista. Enquanto tudo que já existia e já era definido precisava ser repensado, o novo surgia como o ponto de partida ideal. Esta nova onda, uma nova concepção estético-ideológica própria do pós-guerra, alojou-se exatamente na fronteira invisível – para não dizer inexistente – entre o documentário e a ficção. O estilo, cujo caráter híbrido/indefinido é *a priori* a sua maior definição, parece ser o mais adequado para dialogar com o momento e com a transformação psicológica das pessoas e, como consequência, parece ser o único a se permitir a menção de algo do passado ainda tão presente quanto inacreditável, algo que os meios e formatos mais tradicionais já haviam explorado de maneira irrevogável.

Enquanto nos filmes de ficção a guerra vai voltando rapidamente a ser inserida como pano de fundo das tramas – embora ainda demore um pouco mais para ser trabalhada de maneira mais aprofundada – no gênero documental, o “luto”, acompanhado pelo tabu da manifestação, parece estender-se por quase uma década. Alguns autores consideram o francês *Noite e Neblina*, de 1955 (ou seja, exatos dez anos após o término da guerra) como o responsável pela “quebra do silêncio” na abordagem documental sobre o conflito.

Bastante tempo depois de acontecimentos de guerra e, principalmente, como já mencionado, estando a produção audiovisual mais longe geográfica e culturalmente da região onde aconteceram eventos bélicos, a prática de tomar ocorrências do passado para servir de base à exposição de fatos presentes ou passíveis de acontecer em futuro próximo, tornou-se uma estratégia comum na elaboração de argumentos, roteiros para obras documentais, principalmente aquelas feitas a partir de materiais de arquivo.

Por último, mencionando rapidamente o cinema documental de guerra décadas após o término da Segunda Guerra, percebemos uma grande ocorrência de filmes antifascistas, com ênfase justamente nos filmes antinazistas, tema deste trabalho. Fora os filmes de arquivo que serão analisados posteriormente, é difícil - e não parece livre de polêmicas - a simples menção do termo “obras marcantes” para o cinema documental antinazista como um todo. Muitíssimos filmes basearam a sua narrativa no tema e escolheram a crítica da ideologia como a atitude primordial da sua narrativa. Muitos também o fizeram através de novas possibilidades estéticas, de uma concepção inusitada ou de passagens curiosas da história ou então estabeleceram uma nova relação com o seu contexto de produção e, assim, se tornaram objetos mais visados no campo da reflexão e de abordagens acadêmicas. Os que se baseiam em depoimentos e entrevistas com sobreviventes dos campos de concentração compõem um grande grupo dentro do “gênero”.

Exemplificamos aqui, deixando claro de que se trata de uma escolha arbitrária, pessoal e única, feita de acordo com a limitação e o foco que este trabalho exige, o filme *Shoah*, de 1985 dirigido por Claude Lanzmann, como um filme antinazista que deixou a sua marca particular na história da cinematografia documental. Ele pode ser considerado um representante emblemático

deste tipo corriqueiro de documentários sobre o Holocausto que dá voz às testemunhas oculares dos campos de concentração.

Shoah é palavra de origem hebraica que é considerada por alguns grupos como a mais correta e inequívoca para definir o episódio histórico específico que conhecemos também como Holocausto. O filme foi rodado durante 11 anos, de 1974 a 1985, em diversas partes do mundo e é falado em diversas línguas. Em seu gigantismo (duração de 566 minutos), ele apresenta uma miscelânea de vozes vindas de todos os lugares possíveis e relacionadas a esse acontecimento. A obra não utiliza imagens de arquivo, sejam elas fotografias, filmes, sons extra-diegéticos (com uma única exceção¹⁵) ou documentos do passado. Antes de tudo, trata-se de um relato no presente fílmico, focado exclusivamente em depoimentos. Lanzmann reúne todas as vozes: as dos sobreviventes diversos, as das pessoas que participaram apenas periféricamente do acontecimento, as dos integrantes do Partido Nazista ou atrelados de alguma forma a ele, além daquela de um historiador, a dele próprio e as de intérpretes que traduzem os depoimentos falados em língua que o diretor não domina, como o polonês.

Através deste filme, percebemos como não é preciso visualizar certos episódios para compreendermos a sua força e vivenciarmos as marcas que ele deixou nas pessoas, marcas essas que, mesmo após décadas, mostram-se muito profundas. Além disso, podemos notar, também, como as conhecidas imagens de arquivo, exploradas por muitos outros documentários, são, no decorrer do filme, evocadas pelo nosso imaginário, apesar de não estarem visíveis em qualquer momento.

Mas de onde vem tanto interesse pelo tema da guerra?

Através dos tópicos anteriores pudemos perceber o quão vasto é o universo das obras audiovisuais que abordam o tema de guerra. Conforme já foi mencionado, notamos a existência

¹⁵ Ainda assim, essa exceção não provém de uma opção estética do diretor, mas da iniciativa de um entrevistado, que no meio do seu depoimento sente a necessidade de mostrar uma fotografia antiga.

de uma grande fascinação junto ao público espectador por esse tema. Da mesma forma, observamos que a transmissão de violência através da mídia desperta uma atenção similar. *Diante da dor dos outros*, a referida obra de 2003 de Susan Sontag, aborda um assunto relacionado: trata-se de um ensaio sobre imagens, violência, ética, desejo e repúdio, que se baseia, em primeiro lugar, em fotografias de guerra e de atentados. Contudo, através da sua argumentação, Sontag nos fornece premissas para um pensamento que vai além do meio fotográfico.

A obra se inicia com a apresentação de registros imagéticos de ações bélicas anteriores à existência dos aparelhos de apreender o mundo histórico com a ajuda de máquinas, como a fotográfica e a cinematográfica. Tal apresentação tem por base gravuras de Jacques Callot e Goya, que seriam importantes nomes da antiga representação pictórica da guerra e dos sofrimentos dela decorrentes. Também nos é mostrada a força das primeiras fotos de campos de batalha, durante a Guerra da Criméia em meados do século 19, sugerindo, assim, como elas influenciam até hoje as nossas ideias a respeito de uma guerra ou de uma ocupação militar quaisquer.

Com as câmeras mais leves na época dos desdobramentos da Guerra Civil Espanhola, inicia-se a cobertura sistemática da guerra por meio de fotografias. Deste contexto temos um bom exemplo na foto de Robert Capa que mostra um soldado caindo no momento do tiro, sendo esta mundialmente famosa. Também outras fotografias obtiveram um valor simbólico semelhante: lembremo-nos aqui da imagem do menino do gueto de Varsóvia, que olha para a câmera com as mãos para cima – que, inclusive, foi diversas vezes utilizada pelos filmes de arquivo antinazistas analisados neste trabalho – ou a de Eddie Adams, de 1968, que congela o momento de um tiro disparado pelo chefe da polícia sul-vietnamita em um suspeito Vietcong. Assim como acontece em cenas que vemos nos filmes de guerra – ficcionais ou não – notamos que as fotos mencionadas são emblemáticas por transmitirem a grande carga emocional estampada na expressão de seus protagonistas e/ou pelo calor do momento congelado que representa um instante de transformação e de sofrimento absoluto, nos casos mencionados: o exercício da violência extrema de um homem que acarreta na perda da vida de outro, ou da passagem da inocência

infantil para o descobrimento do mal.

A história da fotografia de guerra não é mostrada por Sontag em grande detalhe ou de uma forma didática ou cronológica. No entanto, podemos conferir outros aspectos sobre a abordagem imagética da violência: a autora se pergunta sobre a repercussão nos espectadores que vêm fotos de corpos mutilados cruelmente desfigurados, rostos de vítimas da guerra.

A autora relata que há uma grande tradição da fotografia como “terapia de choque”, função que nos remete ao discurso da autora das cenas da série televisiva de grande intensidade emocional que vimos como parte da análise de Anker, em *Testemunhas Imaginárias*. Sendo assim, segundo Sontag, a força da imagem sempre provoca repercussões. Ela alega que fotos de atrocidades podem realmente favorecer uma rejeição coletiva da guerra e dos crimes eventualmente cometidos, mas isso acontece apenas se a vítima permanecer anônima. A partir do momento em que ela é identificada como pertencente a um dos lados dos inimigos de guerra, ela será avaliada pelo espectador que, segundo a autora, é capaz até mesmo de julgar a cena de violência por ele vista como sensata, ou pelo menos como possuidora de precedentes, caso esse espectador esteja convencido de que o lado da vítima é o lado “que não tem razão”. Contudo, a própria Sontag não faz ponderações ao afirmar que “a violência é sempre injustificável, a força está sempre, em todas as circunstâncias, errada. (...) Pois a violência reduz as pessoas à condição de coisas” (2003, p.16).

A autora afirma também que as imagens de guerra podem apenas realçar a atordoadada consciência, constantemente reabastecida por informações fotográficas, ou suscitar reações opostas: tanto a repugnância – que se torna um apelo em favor da paz – como a ênfase do ódio contra os inimigos e um clamor de vingança, se estes forem os supostos causadores do horror da imagem – e assim, a ascensão do sentimento bélico (ibidem, p.13).

Refletindo um pouco mais, o problema da observação fotográfica se mostra extremamente complexo. Assim como acontece com trechos de filmes, imagens fotográficas também podem adquirir diferentes significados de acordo com os contextos sonoros e imagéticos em que estiverem inseridas. Além disso, assim como afirma Sontag, cada imagem estaria “à

espera” de uma legenda que a explica ou a forja. (p. 17). As intenções do fotógrafo estariam também nela contidas como uma espécie de pano de fundo. A foto se situaria, então, em um campo de forças, também “entre os caprichos e crenças dos diferentes grupos e indivíduos que podem entendê-la, cada um da sua própria maneira” (p. 48). Deste modo, ao observar uma fotografia, se torna importante o exercício de perguntarmo-nos o que é que não se pode ver através dela, bem como o que é imanente, visível e por que é assim, independente (ou não) da indexação que estabelecemos. O mesmo vale para um filme.

As fotos nos ajudam a lembrar de eventos, e nossa memória é marcada por imagens - principalmente pelas estáticas¹⁶. Contudo, a autora constata que nós, muitas vezes, passamos a nos lembrar de imagens ao invés de lembrarmo-nos dos próprios acontecimentos (Ibid., p.75). Assim, a lembrança por meio das fotos pode ofuscar outras formas de compreensão e recordação. A imagem pode fazer, portanto, com que outras fontes do registro histórico se tornem, de certa maneira, incertas na percepção.

E imagens não são apenas incompletas por serem fragmentos e enquadramentos, nelas também estão contidas outras formas de seleção. As imagens que não puderam ser feitas, as que foram banidas, censuradas ou apenas deixadas de fora das publicações oficiais por ultrapassarem a “fronteira do bom-gosto” não são capazes de deixar a sua marca no imaginário popular. Sontag exemplifica que as imagens conhecidas dos campos de concentração foram captadas imediatamente depois da sua liberação, e não durante o seu funcionamento como tal, contribuindo para gerar uma impressão equivocada do que se entende por eles, Este assunto volta a entrar em questão quando analisarmos o filme *Noite e Neblina* (1955), que utiliza algumas dessas imagens.

Em outra parte do livro, escrito ainda pouco tempo depois dos atentados de 11 de setembro nos Estados Unidos, a autora comenta criticamente a falta de fotografias que mostrassem os corpos mutilados causados por estes atentados terroristas, bem como aqueles

¹⁶ Como é comprovado e mais bem abordado em um capítulo específico sobre fotografia

gerados pela guerra contra o Iraque. Esta falta, baseada, segundo ela, na autocensura, seria também justificada pelo direito de anonimato das vítimas e de suas famílias. Ela nos lembra, no entanto, de que as vítimas de outros países não ligados aos Estados Unidos são mostradas pelos expositores sem nenhum tipo de pudor nem permissão, postura questionável do ponto de vista ético. Contudo, trata-se de uma atitude nada surpreendente para as instituições que não querem se causar problemas, pois as imagens filmicas e fotográficas também podem ser responsáveis por um impulso inicial para alguma ação; elas podem motivar, assustar e fazer pensar. É aí que reside a sua força. Ainda assim, a compaixão gerada por ela é uma emoção instável, que precisaria ser rapidamente transformada em alguma ação humanista para ter fundamento.

Sabemos que a existência das fotografias e dos filmes de guerra não levou à abolição das guerras nem à sua unânime condenação, mesmo porque, imagens que nos reviram o estômago não necessariamente falam por si só. Ao sermos espectadores de massacres e execuções experimentamos a oportunidade de produzirmos diferentes sentimentos, como a compaixão, a indignação ou a aprovação.

Sontag alega que o apetite por imagens, como a de um homem torturado, continua tão forte quanto sempre. Contudo, isso não significa necessariamente que todo ser humano é perverso e consome este tipo de material na busca da sua distração mental ou em qualquer outro objetivo, como por exemplo, a muito mencionada necessidade de amenizar as suas próprias frustrações através da consciência da dor dos outros. A autora também expõe o fenômeno de sentir prazer diante da dor dos outros como uma forma de enrijecimento diante da fraqueza alheia, de sentir compaixão, de evocar a religiosidade; o sentimento de redenção. Além disso, “há cidadãos e cidadãos. Há aqueles que vêm as cenas mais atrozes como entretenimento e outros que não” (p.93). O absurdo seria, então, generalizar a capacidade de se mostrar sensível aos sofrimentos de outrem ou generalizar a capacidade contrária.

Assim, consideramos que há muitos motivos para o fascínio do ser humano diante da violência e da dor, independentemente dele ser o espectador de uma fotografia ou de um filme, o seu idealizador ou um membro da equipe realizadora da obra. Pensando, mais uma vez, nos

filmes contemplados por este trabalho, percebemos que a capacidade de comoção das suas imagens (sendo esta de diferentes naturezas, mas ainda assim, comoção) parece ser um fator de atratividade do público, bem como uma motivação para os realizadores.

Por fim, constatamos que por todo o livro de Sontag encontramos dialéticas, como o “ter que ver” e “não dever” as imagens de violência, bem como o “repúdio” e o “prazer” que sentimos diante delas ou a “atitude passiva” e a “possibilidade de mobilização” que esta experiência pode nos causar. Além disso, Sontag avalia como ambígua a moralidade da exibição da imagem de sofrimento do outro: se por um lado estas imagens são meios de tornar “mais reais” assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar (p. 12), por outro haveria um problema ético na possibilidade de fruição estética das paisagens de guerra (p.66), assim como constatamos no tópico que tematizou os filmes ficcionais de Hollywood sobre o Holocausto.

1.3. DEFINIÇÃO DO MATERIAL ANALISADO

Até agora tentamos contextualizar para o leitor os dois aspectos principais que compõem o recorte escolhido para a análise dos filmes constantes deste trabalho: o formal (filmes de arquivo) e o narrativo (filmes de guerra). Diferentes informações e indagações sobre ambos os assuntos foram expostas e investigadas, esperamos que de maneira satisfatória. Ficou claro que esses dois aspectos dizem respeito a uma grande gama de filmes por reunirem um estilo de manufatura fílmica já muito bem estabelecido com um tema de grande interesse. Logo, sentimos a necessidade de uma seleção de filmes dentro dessas categorias para uma abordagem suficientemente consistente e significativa.

Para tal, nesta última parte do primeiro capítulo nos afastaremos um pouco dos elementos de contextualização e vamos adentrar naquele que é o nosso principal objeto de estudo: os filmes escolhidos.

Filme documentário de arquivo antinazista

Como vimos, existe uma infinidade de documentários de arquivo que envolve temas de guerra e as potencialidades deste meio como instrumento de persuasão – mais precisamente, de propaganda e antipropaganda política – são conhecidas desde os tempos da Primeira Guerra Mundial.

Anos mais tarde, na alvorada da segunda grande guerra, o ministério de propaganda da Alemanha Nazista, convicto da eficiência desse meio audiovisual, foi responsável pela produção de uma grande quantidade de material, entre programas de rádio, filmes documentais, ficcionais e cinejornais, que, como sabemos, foram peça fundamental na comoção da sociedade e na sua adequação à linha de pensamento desejada pelo partido e na idolatria do seu líder.

Dessa forma, esse material deixou uma grande quantidade de evidências do comportamento manipulador, racista, autoritário, megalomaniaco e violento do regime e do seu líder, que mais tarde seriam utilizadas para a constituição de incontáveis outros filmes de diferentes temas centrais, procedências, estilos e circunstâncias de produção, mas cujo ponto comum seria a condenação do regime como um todo ou de parte dele. A força das imagens deixadas pelos nazistas era reconhecida por eles mesmos. Por isso, diversas centrais de armazenamento de material audiovisual, como arquivos na Polônia e em Berlim, foram queimadas ou implodidas, fazendo com que muito material fosse aniquilado.

Apesar da insuficiência de registro audiovisual de alguns acontecimentos, como os campos de concentração em funcionamento, por exemplo, o material remanescente do Terceiro Reich e da sua propaganda compõe um patrimônio cultural capaz de ser utilizado para muitas ressignificações em novas obras, tanto como exemplo de estratégias de culto e movimentação de

massa, quanto para a exaltação das ideias dos novos partidos políticos de extrema direita, ou, como é mais comum, para o atestado da sua falta de fundamento e a consagração do repúdio popular dos seus preceitos.

E esta última forma de utilização do arquivo audiovisual nazista, considerada como a politicamente correta, é muito praticada desde a metade do século passado. Os chamados filmes documentários de compilação antinazistas buscam, através da utilização das imagens e dos sons deixados pelo regime, condenar de diferentes maneiras as características que marcaram esta forma de governo que teve grande poder de persuasão ideológica e participação nos acontecimentos e nas atrocidades durante o período da Segunda Guerra Mundial, ou seja, existem para exercer, através de diferentes maneiras, propaganda negativa sobre o nazismo.

Contudo, não podemos afirmar que todas as formas de compilar filmes sobre um determinado tema gerem obras que tenham como intenção apenas servir como alerta e/ou como conscientização moral para as gerações que sucedem os acontecimentos. Muitas dessas obras estão atreladas a outros ideais partidários e utilizam-se da “fachada antinazista” para justificar outros interesses ou enaltecer outras ideologias políticas. Afinal, a sensação de autenticidade e de probabilidade do material de arquivo é responsável pelo fato de a prática da apropriação estar intimamente ligada com o cinema de propaganda. Assim, gerar uma ideia própria a partir de cenas alheias transmite mais credibilidade, pois parece que esta ideia nada mais é do que uma conclusão inevitável. Logo, notamos que a base do “filme de arquivo” é muito interessante para os mais diferenciados segmentos do documentário que tem por intuito ir contra uma ideologia política ou uma forma de governo.

O termo escolhido para designar a postura ideológica de todas estas obras, o “antinazista” aparece em diversos livros. Ele foi mencionado, entre outros, pelos autores da bibliografia utilizada aqui, como em Ferro (1984, p.31), Leyda (1964, p.51) e no início do filme de Anker (2004).

Alguns dos filmes que serão analisados também criticam, em parte, atitudes de outros regimes fascistas ou o totalitarismo como tal. Contudo, na maioria das vezes, eles se ocupam em

ilustrar o seu ponto de vista através do nazismo, pois este é, não só o regime durante o qual mais se produziu imagens e sons que viraram arquivos, como também, no geral, o mais ilustrativo “do mal”, devido às suas práticas políticas e à força da sua propaganda refletida, principalmente, nas atitudes dos cidadãos.

Os filmes escolhidos se diferenciam de filmes meramente descritivos de acontecimentos deste período histórico. Seu repúdio ao nazismo pode ser observado através de diferentes maneiras, como por exemplo, a crítica pejorativa perceptível na escolha das palavras da oratória do narrador, o conteúdo dos créditos iniciais ou a justaposição imagética de determinados procedimentos com as suas consequências: a violência e a dor de outros, expostas, em regra, de maneira direta, ou seja, sem eufemismos visuais.

Filmes incluídos na análise

À primeira vista o agrupamento do material analisado parece confuso: um filme dos anos 1960, completamente marcado pela visão política soviética e narrado através de uma frenética voz em *off* que oferece várias asserções a cada minuto é colocado neste trabalho como integrante de uma mesma categoria de um filme norte-americano dos anos 1970 que não conta com qualquer tipo de narração. E juntar em uma mesma linha de análise uma obra-prima do mestre Resnais com o primeiro longa-metragem de Peter Cohen, quase meio século mais tarde, isso pode resultar em um trabalho coerente? Bem, se a definição comum dos filmes apresentados aqui é a de “filmes documentários de compilação antinazistas”, podemos afirmar que sim, que a definição proposta é comum para todas estas obras, permitindo a sua análise neste único trabalho, apesar das suas particularidades e inúmeras diferenças, inclusive ideológicas. Aliás, como detalharemos melhor adiante, consideramos estas diferenças como um fator positivo para que as análises possam resultar em um texto rico.

Contudo, muitos outros filmes se adequam ao mesmo perfil proposto aqui. Então por que são analisados exatamente estes? O principal motivo é muito simples: *Noite e Neblina*, *Du und*

Mancher Kamerad, *Minha Luta*, *O Fascismo Comum*, *Suástica*, *Arquitetura da destruição* e *O Êxodo do Danúbio* são as obras que estiveram acessíveis para a obtenção e em uma língua compreensível pela autora deste trabalho. É claro que outros títulos de filmes surgiram durante o trabalho de pesquisa através de livros e artigos sobre os temas, porém de nada adiantou o conhecimento, por exemplo, sobre o conteúdo de um suposto filme de arquivo tcheco chamado *Archeologie* (1967), e não ter conseguido acesso nem a informações sobre o seu realizador nem de alguma produtora responsável, a ponto de não encontrá-lo nem mesmo comentado na internet, muito menos disponível em algum site de acesso a filmes. Tampouco adiantou considerar o polonês *Powszedni Dzién Gestapowca Schmidta* (1963), em português, “O dia-a-dia do Sr. Schmidt da Gestapo”, ao encontrá-lo somente em sua língua original, língua essa que não dominamos nem teríamos parâmetros para avaliar uma tradução.

Além disso, cada um dos filmes contemplados, por um motivo específico que será apontado posteriormente, pode ser considerado marcante na linguagem dos filmes de arquivo, pois abordam o seu tema de uma forma única, utilizando uma forma de comunicação inovadora – seja ela de ordem técnica e/ou narrativa. Afinal, tampouco adiantaria incluir, por exemplo, o bastante conhecido *A vida de Adolf Hitler* (1961), de Paul Rotha, sem ao menos enxergarmos alguma motivação analítica que o diferencie enquanto filme antinazista de arquivo. Apesar de a sua narrativa clássica ser elucidativa, simplesmente não encontramos nenhum ponto a ser explorado e que pudesse mostrar que a obra contribui para o enriquecimento de possibilidades artísticas, narrativas ou tecnológicas do filme de arquivo.

Tratam-se, portanto, de obras que não se contentam em informar e pelas quais é praticamente impossível passar sem que seja formada uma opinião a respeito da narrativa ou das especificidades da construção do material filmico que oferecem. Além de todas terem sido diversamente premiadas em festivais nacionais e internacionais, é pelo motivo acima exposto que elas são também as únicas que estão diversas vezes mencionados na literatura de cada um dos autores que se dedicam ao tema do filme de arquivo: Leyda, Beilenhoff, Lindeperg e Weinrichter.

Por último, podemos afirmar que é justamente a multiplicidade nas condições de produção das obras escolhidas – dispostas em diferentes épocas da segunda metade do século XX em diversos países do globo – que auxilia na criação de uma análise geral mais abrangente sobre um tema bem específico. Com esta diferenciação, evitamos, em partes, conclusões sobre algo que esteja atrelado, exclusivamente, a um ou outro contexto espaço-temporal. As escolhas estéticas e ideológicas, assim como a distância temporal entre os filmes — e de cada um deles com relação à guerra — certamente são fatores que interferem na forma como utilizam os materiais de arquivo, na combinação desses materiais com outros elementos cinematográficos, na inserção de vozes e imagens de sobreviventes e, por fim, nas suas estruturas narrativas e no possível processo de ficcionalização dos fatos históricos.

Apesar da existência, em alguns dos filmes abordados, de material audiovisual feito exclusivamente para eles, este é em quantidade reduzida e a sua função se limita à de auxílio, de complementação da narrativa criada pelo material encontrado.

Filmes não incluídos na análise

Buscaremos compreender, aqui, a força do trabalho de compilação de material de arquivo na criação de um novo argumento que, por sua vez, é mostrado através de um novo filme. Por isso, os documentários que contam com depoimentos ou entrevistas estão ausentes do material analisado.

Existem muitos filmes de arquivo que contam com a inserção de depoimentos e não podemos afirmar que eles não são considerados ou que não se considerem filmes de arquivo, mas, neste trabalho especificamente, entendemos que este recurso, tão expressivo, quebra com a capacidade de elucidação de uma ideia ou perspectiva transmitida exclusivamente através da recombinação de imagens e sons.

O testemunho é uma fonte de informação histórica muito importante e impactante. Ele ocasiona um reforço persuasivo no argumento, reforço este que transcende a forma através da

qual o filme apresenta as imagens e os sons de arquivo. Conforme afirma Ferro (1992, p.47), a entrevista tem não apenas o papel de confrontar um personagem do presente com o seu próprio passado, como também o de confrontar a representação que uma testemunha tem do passado com a realidade deste passado, afinal, imagens de arquivo podem contradizer depoimentos, por exemplo. Apenas a partir desta afirmação já podemos perceber uma série de novos discursos e efeitos que a entrevista pode ocasionar o que, no nosso contexto, significaria, além de uma abertura temática muito grande, um desvio de percurso. Ademais, o historiador afirma – ao referir-se ao filme *Le chagrin et la pitié* (1969) – que o testemunho pode ter como função a substituição do comentário extra-diegético, deixando por sua conta toda a sensação de autenticidade da explicação histórica. Desta maneira, percebemos que a entrevista é capaz de alterar bruscamente a percepção do espectador e gerar um fio condutor ideológico diferente daquilo que o restante do material audiovisual é capaz de fazer. Como podemos comprovar com o exemplo do filme *Shoah*, o testemunho é tão intenso por si só que acaba por depor contra a força da imagem. Existem documentários antinazistas maravilhosos que se utilizam deste recurso, mas, justamente pela opção da narração parcial ou total através do testemunho, ficarão de fora do nosso *corpus* de análise.

Também não serão analisados documentários feitos exclusivamente para a televisão, pois seu volume é excessivo e comprometeria o recorte da nossa pesquisa. Além de existir uma enorme quantidade desse material, ele normalmente carrega um estilo próprio, ou seja, apresenta características narrativas específicas, sendo talvez a maior delas a redundância entre narração e imagem, conforme já comentamos. O sueco *Arquitetura da Destruição* (1989), apesar de se tratar de uma co-produção¹⁷ é a única obra contemplada por essa pesquisa que se apresenta em forma de uma produção televisiva, como veremos adiante.

¹⁷ Co-produtores: Poj-Filmproduktion AB (produtora independente cujo próprio Cohen era sócio), Stiftelsen Svenska Filminstitutet (órgão governamental de fomento), Sveriges Television Kanal 1 (canal da televisão pública da Suécia) e Sandrew Film & Theater AB (empresa privada de teatros e cinemas - distribuição)

CAPÍTULO 2: OS FILMES DE ARQUIVO ANTINAZISTAS

Neste capítulo, os filmes antinazistas de arquivo serão analisados, considerando, entre outros fatores, os estilos dos discursos e as suas contribuições para a linguagem dessa cinematografia. Apesar de todos os filmes do nosso recorte abordarem temas relacionados ao nazismo, cada um deles o faz através de uma maneira muito diferente, deixando transparecer distintos valores, estéticas e preceitos éticos.

O que chamamos aqui de estilo está relacionado àquilo que Bill Nichols intitula a *voz do documentário*, ou seja, “aquilo que, no texto, nos transmite um ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta” (NICHOLS in: RAMOS, 2004b, p.50). Além disso, pelo fato de os filmes narrarem acontecimentos de um determinado local em um tempo passado através da particularidade do material de arquivo, consideramos especialmente interessante a ênfase com que esses filmes dialogam com os seus respectivos contextos de produção e, também, com a existência de outras obras que se apoderam, em partes, das mesmas imagens.

O reconhecimento de estilos foi feito através da observação da existência de características específicas a cada uma das obras analisadas, entre as quais podemos mencionar as diferentes posturas políticas apresentadas, bem como as concepções de moral, de arte e a diferença na representatividade de alguns elementos. Trata-se apenas de qualificações distintas cujo caráter é permeável. Desta maneira, os filmes apresentam apenas tendências estilísticas, ou seja, não podemos alegar que possuem distinções absolutas e invariáveis entre os seus componentes.

Consideramos importante destacar que cada análise a seguir apresenta uma fórmula única de abordagem, justamente pelo fato de os documentários serem tão distintos entre si. Cada análise inclui um exame da narrativa da obra, do seu contexto de produção, da sua forma, do seu estilo e da sua ideologia, mas o faz à sua maneira. Não acreditamos que as discrepâncias entre uma

análise e outra ocasionem problemas para o entendimento do texto como um todo, pelo contrário, consideramos que a padronização de um modelo analítico para a nossa pesquisa seria insatisfatória, pois favoreceria a abordagem de trivialidades de uma determinada obra ou pior, negligenciaria seus diferenciais importantes.

2.1. NOITE E NEBLINA

Seria impossível escrever uma tese sobre filmes de arquivo antinazistas e não contemplar aquele que é, talvez, o mais conhecido e estudado entre eles: *Noite e Neblina* (1955), de Alain Resnais. O também mais antigo dos documentários contemplados neste trabalho não é tão conhecido por acaso. Além da proeminência do seu diretor, ele é considerado por diversos autores¹⁸ como um filme divisor de águas por ser o primeiro a abordar um tema delicado e que ainda era recente para a sua época de estreia e, assim, quebrar um tabu. Apresenta imagens de extrema violência e tristeza juntamente com um texto oral que menciona acontecimentos sem metonímias, abstendo-se, assim, de rodeios ao narrar fatos diretamente ligados aos temas do nazismo e do Holocausto.

Apesar de ser um curta-metragem (a sua duração é de apenas 30 minutos), o filme, denso em conteúdo, traz as mais conhecidas imagens estáticas e em movimento que, até hoje, são consideradas ícones da crueldade dos acontecimentos e, reelaboradas no filme, representam a luta contra o racismo e o extremismo político¹⁹. Além disso, ele reúne de uma só vez diversos

¹⁸ Entre eles estão Lindeperg, Anker e Beilenhoff.

¹⁹ Entre estas imagens, também utilizadas por outros cineastas nos filmes abordados neste trabalho, encontramos uma fotografia da rendição de judeus no Gueto de Varsóvia, cujo valor simbólico se foca no semblante aflito de um pequeno garoto com as mãos ao alto ao ser ameaçado de morte com espingardas por soldados. Há também a filmagem da saída de um trem de prisioneiros, na qual vemos, por entre uma fresta da porta de um vagão, o olhar

estilos possíveis no que diz respeito ao processamento do material de arquivo para a criação de uma obra audiovisual autêntica; estilos que verificamos acentuados, principalmente em trabalhos posteriores ao lançamento do filme, que também serão abordados mais adiante nesta tese²⁰.

Apesar de o seu diretor ser um dos mais apreciados artistas da época – sendo um dos autores consagrados da *Nouvelle Vague* – seria impossível atribuir a importância e o mérito de *Noite e Neblina* apenas ao fruto do seu trabalho em particular, tampouco somente ao trabalho em conjunto com Jean Cayrol, escritor e poeta francês sobrevivente do Holocausto e responsável pelos textos do filme. Trata-se do resultado de um trabalho em conjunto desempenhado por excelentes profissionais desde a sua concepção; o resultado do arquivamento de fatos que é também capaz de mostrar o vazio do tempo em que foi produzido e, em partes, filmado. Isto porque o tempo ao qual se refere já havia passado e nenhuma fotografia, filme ou documento poderia trazê-lo de volta.

A semente inicial para a existência do documentário data de 1951, quando a historiadora Olga Wormser, integrante do Comitê de História da Segunda Guerra, uma instituição de membros integrados à Resistência Francesa, foi encarregada de “assegurar a memória dos mártires” (Lindeperg, 2007, p.33), sendo que, no contexto, se fazia referência aos deportados franceses que foram assassinados nos campos de concentração. Desta maneira Wormser, com o auxílio de Henri Michel e de outros historiadores e membros do comitê, se encarregaram de escrever “uma história com fundamentos científicos para o conhecimento das novas gerações” (ibidem). Contudo, nada levava a crer que o empenho culminaria em um trabalho audiovisual. Foi principalmente por conta da escassez de registros escritos e pela descrença na precisão dos relatos dos sobreviventes que o grupo começou a procurar por registros fotográficos e filmicos. Após publicarem um livro, *Tragédie de la déportation* (1953) e um texto em uma revista, foram eles mesmos que definiram

direcionado à câmera da menina Anna Maria Settela que, constatada posteriormente como de origem *sinti* (uma etnia cigana), é, até hoje, conhecida como símbolo do extermínio judaico.

²⁰ Como elementos mais característicos do que denominamos aqui por estilo, encontramos a narrativa de acusação, de informação, as colocações irônicas, as abordagens temáticas específicas e o discurso poético textual e imagético.

a necessidade de uma exposição e da produção de um filme “que servisse como o funeral a que os mortos nos campos de concentração não tiveram direito” (idem, p.9) já que, para tal, dispunham de uma grande quantidade de material de arquivo e de pesquisa. Desta maneira, os historiadores entraram em contato com a produtora Argos Films que, por sua vez, considerando aspectos do seu trabalho e a possibilidade de inovação artística, convidou Resnais para dirigir a obra. O jovem diretor somente se considerou digno de assumir esta responsabilidade após a garantia de que iria ter como parceiro do seu trabalho criativo um sobrevivente do Holocausto – que, neste caso, foi Cayrol.

O filme apresenta um tema principal como foco da sua abordagem, que seria a existência e as condições de vida das vítimas nos campos de concentração. Contudo, ele não deixa de discursar e esclarecer pontos políticos e ideológicos do nazismo como um todo. Ele também trabalha com o material de arquivo como documento histórico do passado, mas não deixa de contrastá-lo com o vazio das imagens contemporâneas captadas nos mesmos locais dos acontecimentos de outrora. Assim, a narrativa do documentário aborda o assunto específico principal sem se limitar apenas às reflexões ideológicas desencadeadas por ele.

No começo, são mostrados planos de construção e instalações dos diferentes campos de concentração. Contamos com explicação do funcionamento cotidiano dos locais e dos trabalhos dos prisioneiros e, logo após, entra uma sequência que se dedica a um tema sensível e decisivo no destino dos seus prisioneiros: a comida. A sua escassez, além de peça-chave da capacidade de domínio dos nazistas, tem por consequência a transformação do homem em alguém de comportamento animalesco na luta pela sobrevivência; ponto de vista exposto que é contrabalanceado pela sequência seguinte, que mostra objetos de papel e de terra; artesanatos que atestam uma capacidade inerente unicamente ao homem: a manifestação artística e a improvável aparição do trabalho criativo dentro do ambiente mais inapropriado e inóspito. Aparição, aliás, que foi decisiva na manutenção da vida do próprio Cayrol, que viu na produção de poesia a sua válvula de escape para suportar a vida enquanto preso nos campos de Mauthausen e Gusen (ROGER VRIGNY in LINDEPERG, 2007, p.151).

Percebemos que, ao contrário da subumanidade inerente aos acontecimentos evidenciados, o roteiro seguido parece ressaltar a manifestação pura da sensibilidade e da capacidade humanas de se relacionar com o mundo, mesmo sob as piores condições. Esta escolha retórica é uma boa evidência do *caráter de denúncia*, uma das tendências estilísticas que verificamos presentes no filme.

Novamente colocando em evidência o tratamento desumano ao qual as vítimas eram submetidas, vemos a sequência que mostra as “clínicas” de um campo, que, na verdade, se tratavam de laboratórios de experimentos científicos onde a ética e os direitos humanos eram completamente inexistentes. Ainda provando a despersonalização praticada no sistema dos campos, vemos um caderno com uma aparentemente infinita lista de nomes, através da qual as vítimas eram “rebatizadas” através de números.

O funcionamento das câmaras de gás e dos crematórios também é contemplado em seguida na narrativa e, por último, vemos o amontoado de cabelos, sapatos, muletas e outros objetos que se tornaram parte do Museu de Auschwitz (que, na época de produção do filme era recém-inaugurado e que está em funcionamento até hoje), tornando-se índices de um significado já mencionado, ou seja, atestando, mais uma vez, a perda de milhões de vidas.

Após toda a exposição da indústria da morte e das suas consequências e ainda antes da sequência final do filme, em uma espécie de epílogo, temos o desfecho da narrativa na forma de *anti-catarse*: cenas do julgamento de Nuremberg, em que os líderes de logística dos campos se declaram inocentes (ou “não responsáveis”, sendo mais fiel às declarações originais). As últimas palavras em *voz off* então, em tom de acusação, indaga “quem é, portanto, responsável?”. Assim, percebemos que, no filme de Resnais, não existe redenção. A responsabilidade se torna uma espécie de fantasma; uma questão sem resposta, ou que tem sua resposta na culpa. Aliás, a versão alemã do filme substitui a palavra “responsável” por “culpado” (*schuldig*), sem que seja alterado o efeito da indagação sem resposta no final.

O final reticente do filme é compatível com o seu contexto de produção, o período do pós-guerra, no qual, apesar do estabelecimento de uma rápida recuperação econômica na Europa

Ocidental, ainda pairava uma indefinição sobre os valores sociais, possivelmente agravada pelos diferentes acordos políticos que iam deixando o mundo cada vez mais polarizado. Esta indefinição foi claramente observada pelo professor inglês Tony Judt (2008) nas suas considerações sobre os intelectuais franceses da época; categoria, aliás, na qual inserimos os realizadores de *Noite e Neblina*. Segundo ele, os intelectuais do país perderam o rumo após a Segunda Guerra, tendo, por um lado, realizado que pouco fizeram para impedir a ocupação alemã do país e, por outro, por defenderem ideias comunistas (até mesmo de maneira ingênua²¹, segundo o autor) em um país cada vez mais imerso no capitalismo.

É claro que não queremos dizer aqui que os realizadores do documentário se mostraram desorientados ou que o seu produto revela contradições ou falta de engajamento, muito pelo contrário: sabemos sobre a relevância histórica e social de *Noite e Neblina* e entendemos que ele apresenta um claro posicionamento ideológico. É a ausência de um desfecho catártico (que, aliás, pode revelar um discurso documental sem grande apelo espectral – pois sabemos que o público gosta de finais felizes ou, ao menos, esperançosos) que parece refletir a *desorientação* como um grande atributo do espírito daquele tempo.

Imagens de diferentes épocas, criação de um só contexto

O detalhamento de informações no que diz respeito às instalações, à logística e à rotina no sistema de campos de concentração nos auxilia muito mais a perceber o trabalho do funcionário da SS do que propriamente o do presidiário, ou seja, *a priori*, o filme nos faz enxergar através dos olhos dos organizadores dos massacres.

Contudo, esta perspectiva está bem longe de ser capaz de nos proporcionar um retrato audiovisual com grande precisão. A razão é dividida entre dois fatores: por um lado, sabemos da

²¹ O autor mostra como a filosofia *sartreana* e a sociologia francesa dominante fizeram questão de não enxergar os absurdos do regime soviético, particularmente os cometidos por Stalin.

carência de material filmico de dentro dos campos de concentração enquanto estes estiveram em funcionamento ou de seu contexto na época. Esta falta é bem conhecida e, nos anos 1950, quando o filme foi produzido, parecia maior ainda, pois importante parte do material hoje disponível foi descoberto posteriormente. Podemos perceber no filme esta carência suprida, em parte, por fotografias, muitas com baixa definição e visibilidade, além de cartas, documentos e objetos. Por outro lado, verificamos a complementação do material de arquivo da época e do contexto dos campos através de filmes e imagens estáticas de outras épocas e outros contextos: não somente através das filmagens e fotografias de durante o período pós-guerra (atualidade do filme), mas também através daquelas das épocas imediatamente antecessora e sucessora a do tempo relatado: a época da deportação e a época da abertura dos campos de concentração e libertação dos presidiários pelos aliados.

Refletindo um pouco mais, tomamos consciência de que as mais conhecidas cenas documentais que existem, seja as dos cidadãos detidos ou sendo transportados em trens de carga, seja as dos corpos raquíticos sendo arrastados por tratores para valas comuns, seja as de presidiários uniformizados e moribundos olhando por detrás das grades, entre outras, *não faziam parte da rotina original dos campos em funcionamento*. Contudo elas são, apesar disso, facilmente confundidas como tal. Esta confusão se deve, em grande parte, ao discurso de *Noite e Neblina* e outras obras audiovisuais que têm como eixo narrativo a ilustração do texto oral sobre o funcionamento dos campos com as imagens originais dos momentos de deportação e libertação.

Ao pesquisar as imagens que compuseram a obra, vemos que algumas raras exceções de cenas captadas dentro dos campos em funcionamento também foram utilizadas, como a fotografia da orquestra dentro do campo e a da fogueira de corpos em Birneka. Seguidas de imagens do “antes” e do “depois” do funcionamento dos campos, elas são capazes de criar uma narrativa esclarecedora das atividades desse campo.

Desta maneira, percebemos que os materiais audiovisuais de quatro épocas distintas²² se misturam neste documentário e, de certo modo, se (con)fundem, através da construção de uma narrativa amarrada e coerente, que leva o espectador a visualizar os acontecimentos como se se tratasse de apenas um destes tão distintos momentos históricos.

Contudo, a mostra das ocorrências de um único determinado momento não impede que percebamos também, através da mistura de imagens e escolhas estéticas, certa mescla temporal na origem das imagens, apesar de não conseguirmos facilmente distinguir por completo as épocas envolvidas. A principal responsável por esta percepção é a mistura de imagens em preto e branco com imagens a cores.

O estranhamento da cor

Já na primeira sequência de *Noite e Neblina* vemos imagens coloridas de uma espécie de deserto verde que se revela ser parte de um antigo campo de concentração. Apesar de ser uma escolha muito custosa para a época e para o orçamento restrito do filme, o diretor Resnais fez não somente questão de rodar com o filme a cores, mas também de trabalhar exclusivamente com a “Eastmancolor”, marca que garantiria o registro mais vibrante de cores a que se tinha acesso, acentuando ainda mais as já fortemente coloridas paisagens de começo de outono, época das filmagens. Segundo Lindeperg (2007, p.104), Resnais queria mudar a percepção que outros filmes já haviam trazido daquele local e, com isso, elevar a sua poesia visual ao patamar de um tributo.

Podemos dizer que a visualização dessas imagens coloridas nos causa um estranhamento raro: ao aparecerem os primeiros alojamentos típicos dos campos de concentração, temos a primeira e imediata impressão de se tratar de outro lugar; de estabelecimentos com outras finalidades, como estábulos, galpões, depósitos de qualquer coisa, mas não as conhecidas

²² Reiterando, chamamos aqui de distintas épocas as correspondentes aos seguintes episódios: deportação, funcionamento dos campos de concentração, libertação e produção do documentário em questão.

imagens que, em preto e branco, já marcaram tanto o nosso imaginário. Porém, passado um certo tempo e com o auxílio do narrador, compreendemos que se trata de um campo de concentração. Contudo, nessa nova condição, a imagem colorida causa maior estranhamento, pois a cor traz mais um fator de verossimilhança com o mundo histórico e nos remete à atualidade, enquanto o conteúdo da imagem em si os remete à memória, ao passado.

Um pouco mais adiante, o contraste é estabelecido pelo próprio trabalho de montagem: na justaposição de uma nebulosa e escura cena em preto e branco que mostra um trem em movimento, superposta a imagens exclusivas dos trilhos do trem contemporâneas à realização do filme, seguidos por um *travelling*, dando continuidade ao movimento da cena anterior, que é, supostamente, de arquivo. Neste último plano, porém, verificamos as cores vibrantes do meio do dia, além de flores e ervas coloridas nascendo por entre os trilhos dos trens que, em um passado ainda não tão distante, conduziam à morte.

Ainda hoje, apesar dos mais de cinquenta anos de distância do ocorrido, a perseverança das imagens coloridas nos faz absorver *Noite e neblina* como um filme que poderia ter sido rodado nos nossos dias. Mas não foi. Ele foi realizado apenas dez anos após o término da guerra e do desaparecimento das atividades nos campos, em uma época que a vergonha, a culpa e o susto ainda não haviam desaparecido da mente das pessoas, fazendo com que a revisitação ou qualquer tipo de intervenção com o local abandonado se ainda parecesse um grande tabu. Portanto, lá estava ele assim como havia sido deixado, somente encoberto com algum mato colorido. Isso é o que Resnais nos dá a conhecer ao promover este verdadeiro sobressalto em nossa memória, ao reconstruí-la de maneira tão engenhosa.

É mais ou menos na metade do filme que o narrador declama uma reflexão sobre a incapacidade de entendermos o que as vítimas sofreram apenas a partir da composição que vemos nas cenas coloridas das ruínas. Apesar do teor da declaração, ele adiciona oralmente elementos invisíveis no contexto, o que acaba por auxiliar a nossa imaginação no entendimento do

sofrimento das testemunhas, sem que possamos, obviamente, alcançá-lo por inteiro²³. Desta maneira, a escolha estética do filme a cores toma, aqui, a condição de um elemento narrativo que, por um lado, comprova a nova situação temporal do contexto, por outro, auxilia em uma concepção um pouco mais precisa do passado, o que, de certo modo, subverte a declaração do narrador. Isso porque a cor permanece como um dos únicos elementos que se preservaram do campo de concentração. É como se ela aproximasse os espectadores das pessoas que estiveram lá. Podemos dizer que, antes do filme de Resnais, somente as vítimas e os funcionários dos campos tiveram a oportunidade de vê-los com este fator estético.

Resnais e o filme

Assim como no caso de Cayrol, tampouco a escolha do diretor Alain Resnais pela produtora Argos parece ter sido arbitrária. Apesar de o documentário não ser fruto da sua iniciativa, percebemos nele duas características bem condizentes com o estilo de trabalho do cineasta: a conexão literária e a obra a serviço da preservação da memória.

No primeiro caso, Resnais se mostra um cineasta que se interessou desde o início de sua carreira, no final dos anos 1940, pela interação artística do filme com outras formas de arte, como a pintura e a literatura. Alguns de seus trabalhos anteriores já eram caracterizados com participações de escritores e poetas e, posteriormente, em seu primeiro longa-metragem, *Hiroshima Mon Amour* (1959), ele voltou a estabelecer um diálogo com uma importante artista

²³ Este trecho do narrador diz: “(...) O que resta da realidade desses campos - desprezado por quem os fez, incompreensível para aqueles que sofreram aqui? (...) Nenhuma descrição, nenhuma imagem pode restaurar sua verdadeira dimensão: medo ininterrupto e sem fim. (...) Desse dormitório de tijolo, destes dormentes ameaçados, só podemos mostrar-lhe a casca, a sombra. Este é o cenário: prédios que poderiam ser estábulos, garagens, oficinas. Um pedaço de terra que se tornou um terreno baldio, o indiferente céu de outubro. Isso é tudo que nos resta para imaginar a noite interrompida por gritos, inspeções, piolhos e tremidas de dentes.”

do campo literário, Marguerite Duras, vinculada à corrente existencialista e ao contemporâneo movimento literário francês *Novo Romance*.

No segundo caso, a carreira de Resnais sempre se encontrou marcada por questões vinculadas à memória, bem como com a sua íntima ligação com a História. Ele realizou uma série de documentários de curta e média-metragens onde são abordados aspectos vinculados à memória, sendo o mais característico deles um filme realizado após o documentário aqui analisado. *Toda a memória do mundo* (1956), mostra especificamente a importância da memória para a compreensão do mundo em que vivemos. Antes desse filme, o cineasta também já havia abordado a memória do ponto de vista individual, como, por exemplo, através de biografias de pintores. Podemos mencionar o curta-metragem *Guernica* (1950), como especialmente revelador de escolhas estilísticas e temáticas a serem trabalhadas por Resnais. Nele, a narrativa vai mostrando o horror da Guerra Civil Espanhola através de metonímias contidas na pintura *Guernica*, de Pablo Picasso. Revela o bombardeio e a destruição completa da cidade de maneira indireta, sendo que a memória e o conhecimento histórico são constantemente acionados através de uma obra pictórica.

Curiosamente, a multiplicidade dos meios de expressão artística encontrada dentro das obras de Resnais, ou seja, que é inerente à sua produção e à sua existência como tal, também reflete a multiplicidade artística que é formada a partir das obras já existentes. O procedimento de trabalho de Resnais e os valores nele mostrados desencadeiam teorias e oferecem novas perspectivas para o entendimento das intersecções artísticas e das ciências humanas. Os filmes de Resnais se tornam bases de estudos e servem como material de arquivo para a produção de outros filmes.

É justamente através de *Noite e Neblina* que a conexão literária e audiovisual posterior à realização do filme pode ser vista com uma grande intensidade.

Sobre o estilo

Apesar de *Noite e Neblina* apresentar um forte discurso de denúncia/acusação, ele também contém elementos de poesia textual e imagética²⁴. Além disso, estes atributos não impedem que a sua narrativa tenha também um cunho diretamente informativo, estilo que verificamos, entre outros, com a menção de números, lugares e datas de acontecimentos cuja existência ainda não havia sido totalmente esclarecida para o público na época da sua estreia. Somado a isso, podemos chamar atenção para a maneira precisa com que a informação oral é transmitida bem como a evocação do sentimento de compaixão por conta das escolhas imagéticas e da maneira através da qual o assunto é abordado. Por último, encontramos também pequenas passagens irônicas²⁵, afinal, os acontecimentos que parecem impossíveis ou que apresentam contradições entre os seus próprios preceitos podem parecer extremamente irônicos.

Para além da já mencionada utilização estética das cores, vemos ainda o relato no tempo presente do narrador como outra maneira de aproximar os espectadores dos eventos retratados no filme: uma opção narrativa ousada, levando em conta a mistura de épocas nas procedências das imagens e a já curta aproximação temporal do relato com o contexto relatado.

Além disso, vemos no pronome indefinido do texto de Cayrol o cuidado de não se referir a alguém específico ou a apenas um grupo de pessoas. Como uma obra-tributo, ela deve ser abrangente e passível de identificação com todos aqueles que com ela se defrontam. É isto que nos garante o poeta com o seu texto, que inclui também um comentário cujo tom de voz é marcado pela vivência pessoal dos horrores relatados.

²⁴ Além do texto elaborado pelo poeta Jean Cayrol, consideramos a diferenciação de cores das imagens como um procedimento carregado de poesia que é inerente ao diretor, assim como na seleção de determinadas cenas, tendo a sua maior expressão numa cena de beijo, representando, aí, uma espécie de “flor do lodo”; tão rara, não somente pelo pudor da época, mas principalmente pelo contexto no qual a demonstração de carinho se encontra: no embarque dos trens rumo ao campo de concentração.

²⁵ Como exemplo aqui, temos a menção (desnecessária para o cerne narrativo) de diferentes estilos (ou a falta dele) das bases de vigilantes dos campos de concentração, ou a passagem que reúne rapidamente os diferentes lemas utilizados dentro dos campos e que contrastam com os suas formas de funcionamento.

Como podemos observar, o mais antigo dos nossos filmes é, também, aquele que oferece uma maior heterogeneidade a respeito das tendências estilísticas. É como se a famosa obra estivesse apresentando algumas das possibilidades de manufatura de imagens/vestígios do Holocausto para os realizadores do futuro. Portanto, é nessa corrente de pensamento que entendemos o estilo mais característico desse documentário: a sua já mencionada capacidade em quebrar o relativo silêncio sobre o tema que aborda é considerada por nós como o seu atributo mais marcante. É como se ele fosse parte de uma terapia coletiva e contribuísse para o alcance de uma resiliência que é, sem dúvida, aquilo que o torna uma obra cinematográfica da maior importância. Assim, podemos definir o seu estilo primordial, ou seja, aquilo que se traduz em seu sentido mais característico, a sua maneira direta de abordar e refletir sobre um fato de difícil menção para a época de maneira direta. Isso faz com que ele seja um marco dos mais importantes para o relato da história e para os estudos de cinema.

O filme que virou livro e o livro que virou filme

Talvez devêssemos iniciar este tópico lembrando que *Noite e Neblina* foi, de certa maneira, consequência de uma exposição francesa em homenagem aos deportados da resistência do país que foram deportados para os campos de concentração durante a Segunda Guerra. Uma exposição de fotografias e relíquias das vítimas de um determinado país deu origem a um filme documentário cujo assunto principal é o dos campos de concentração. Sendo assim, percebemos não somente uma variação temática como também uma primeira migração midiática no trabalho dos artistas envolvidos, antes mesmo do início ao filme.

A partir de *Noite e Neblina*, notamos uma experiência *crossmidiática* interessante: em 2007, a historiadora Sylvie Lindeperg publicou o livro *Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire*²⁶, que trouxe uma análise minuciosa da produção e do conteúdo do filme de Resnais,

²⁶ Em português: “Noite e Neblina, um Filme na História”, tradução nossa.

ênfatizando a sua existência no contexto histórico e político da sua realização e também na sua posteridade, até praticamente os dias de hoje. Ela colocou em questão o olhar, dez anos após o fim da guerra, que historiadores, ex-deportados, associações, governos e a própria mídia traziam sobre o advento dos campos de concentração nazistas. Além disso, expôs as leituras e os usos que foram feitos das imagens de arquivo, mas também tematizou as questões do testemunho e da relação entre o trabalho dos historiadores e do cineasta.

Pouco tempo após o lançamento do livro, vemos a estreia de um filme, *Face aux Fantômes* (2009)²⁷, da própria Lindeperg e co-dirigido por Jean-Louis Comolli, que foi concebido como um longo depoimento sobre o filme de Resnais: sua produção, sua repercussão e sua historicidade. Este recente documentário, baseado nos filmes e fotos de arquivo, analisa a posteriori um pedaço da história. Resnais também dá o seu depoimento, assim como Comolli e Annette Wierviorka (historiadora do Holocausto). São apresentadas questões, que são discutidas com base na figura de Olga Wormser-Migot como uma historiadora que inovou e desempenhou um papel fundamental junto a Alain Resnais na preparação do filme.

O filme de 2009 começa com um *travelling* sobre os trilhos de um trem, assim como acontece em uma das cenas mais marcantes do filme de 1955. Percebemos que a existência de um só tema e, com ele, uma quantidade razoável de material de arquivo, são capazes de transitar entre as invisíveis bordas das diferentes mídias e dos diferentes tempos. São fotografias, documentos, filmes, indícios em forma de objetos, entre outras coisas, que saem de um filme e voltam para um outro filme, mas que não se esgotam neles e servem também para a elaboração de livros e exposições passadas e, quem sabe, também futuras.

Desta maneira, o arquivo se mostra como se fosse um elemento vivo, comportando-se como orgânico devido à sua constante transformação, vinda, por sua vez, da multiplicidade da sua utilização. Tudo rodeia um tema, analisa-o, dissecar-o e mostra, através de outras formas de

²⁷ Em português: “Diante dos Fantasmas”, tradução nossa.

exposições (fortemente influenciadas pelo contexto temporal de sua publicação), outras perspectivas e possibilidades de interpretações dos fatos históricos.

2.2. DU UND MANCHER KAMERAD

Em 1956 estreou no cinema *Du und Mancher Kamerad*, de Annelie e Andrew Thorndike. Os diretores, além de marido e mulher, foram parceiros de trabalho na roteirização, direção e produção de filmes políticos durante as décadas de 1950 e 1960 no seu país de origem, a Alemanha Oriental.

Em seu livro sobre os filmes de montagem, Leyda comenta sobre esta última obra – que seria o longa-metragem mais conhecido do casal – em um capítulo intitulado “julgamento através de documento” (do original: “trial by document”, LEYDA, 1964, p.73). Como o próprio nome diz, o autor menciona o casal como “artistas de excelência técnica, que conseguiram transformar o material de arquivo, ao compilá-lo, em uma devastadora arma de acusação” (ibid., p.82). Além disso, ele afirma que o casal teria sido responsável pelos filmes de arquivo mais originais e estimulantes vindos da antiga República Democrática Alemã, o que se trata de uma opinião bem fundamentada, tendo em vista que os documentários dos Thorndikes trazem consigo perspectivas próprias dos acontecimentos históricos, distanciando-se de relatos vigentes, ora por mudanças de ênfases ou perspectivas dos fatos – não livres de polêmicas sobre a autenticidade discursiva – ora pela inserção de atores ou elementos até então não mencionados nas outras formas de discursos históricos²⁸.

²⁸ Veremos como *Du und Mancher Kamerad* é um exemplo de mudança de perspectiva no relato histórico vigente, mas podemos também mencionar o filme posterior do casal, o *Unternehmen Teutonenschwert* (1957/1958) como um relato histórico inovador ao inserir, pela primeira vez, o general nazista Hans Speidel como participante do assassinato do rei Alexander da Iugoslávia e do ministro francês Barthou, na França em 1934, que, aliás, se tornou uma acusação refutada pela mídia e pela justiça da Alemanha Ocidental.

Quatro milhões de espectadores da antiga Alemanha Oriental assistiram a este documentário e os Thorndikes, juntamente com a sua equipe, receberam um prêmio nacional por ele. A equipe de mais de 50 pessoas trabalhou por dois anos com milhões de metros fílmicos, dos quais cerca de 3.000 metros foram utilizados na obra de fato. Como fonte de material bruto, a equipe contou com seis institutos científicos e com o museu de história alemã do país.

Diferentemente das outras produções da DEFA²⁹ da mesma época, vemos que em *Du und Mancher Kamerad* há uma leve predominância da asserção imagética em relação à textual. Assim, com muito material de arquivo, foi um dos primeiros filmes do grupo empresarial que tentou oferecer uma compreensão histórica através de um longa-metragem. Seguindo a linha de “desnazificação” na zona de ocupação soviética, inclusive na República Democrática Alemã, os preceitos governamentais impostos à indústria cinematográfica e à mídia em geral eram os de “estarem isentos de elementos antidemocráticos e antihumanísticos e repudiarem a ideologia nazista e os seus protagonistas” (Schittly, 2002, p. 27, tradução nossa).

Seguindo esses princípios, o documentário de 1956 relata basicamente os 50 anos de história alemã até então: trata-se de uma montagem de materiais históricos fílmicos e fotográficos sobre as causas e os antecedentes políticos das duas guerras mundiais e da vida cotidiana na Alemanha no momento anterior e durante o período nazista.

Du und Mancher Kamerad é um filme de arquivo que opta por respeitar - em termos - a ordem cronológica dos acontecimentos. A primeira frase citada no filme é “agora já faz 50 anos”, acompanhada por imagens do final do século XIX e do início do século XX. A partir daí, os fatos históricos consecutivos vão sendo mostrados através de sequências temáticas que, ora se concentram no trabalho braçal dos operários, ora baseiam-se no retrato dos pactos políticos em jogo na época, ora exibem as paisagens e o cotidiano das cidades na época dos acontecimentos relatados pelo narrador, ora os ambientes onde ocorrem as tratativas políticas. Esta forma didática de discurso documental também é característica das suas obras contrerrâneas e contemporâneas,

²⁹ Sigla para *Deutsche Film AG*, o único grupo empresarial de comunicação da antiga Alemanha Oriental.

como voltaremos a mencionar mais adiante. No final do documentário, são mostradas as diferentes formas de viver depois da divisão do país, ou seja, na Alemanha Oriental e na Ocidental, esta última apontada na narrativa como seguidora dos princípios gananciosos responsáveis pela origem das duas grandes guerras.

A música composta por Paul Dessau, que pontua o filme de maneira carregada e, de certo modo, redundante, também é capaz de conduzir o estímulo que sentimos ao assistirmos às sequências de montagens praticamente idênticas, reforçando, assim, as ponderações do narrador a respeito da situação descrita. Consideramos que a trilha sonora, também muito marcada por músicas populares cantadas por um coro masculino, tem papel fundamental na construção de um clima militar nas cenas de guerra. Contudo, em citação no livro de Leyda, conferimos o próprio Dessau refutando a ideia da inserção de uma trilha sonora para sublinhar as imagens do filme que considera ultrapassada. Assim, ele caracteriza as músicas que inseriu como portadoras das funções de crítica e de julgamento das imagens exibidas (DESSAU in: LEYDA, 1964, p.84). É claro que a música possibilita uma apreciação diferenciada do conteúdo imagético e, com isso, uma eventual interferência no julgamento do contexto descrito pelas imagens. Mas, neste documentário, acreditamos que ela está, sim, presente muitas vezes com o intuito de sublinhar as imagens, como veremos melhor no item a respeito do som no próximo capítulo.

Em raros momentos, um pouco mais recorrentes a partir da segunda metade do filme, há inserção de breves *flashforwards*, ou seja, acontecimentos futuros aos do momento abordado, cuja finalidade é a comparação do passado com os anos 1950, ou seja, a época da elaboração do filme. Estas comparações se dão tanto na forma imagética quanto na narrativa, assim como nas duas juntas. Dessa forma, apesar da narrativa predominantemente cronológica, o filme consegue fornecer também uma lógica cíclica, demonstrando que aquilo que acontece no passado pode sempre também se repetir no presente. Conforme já mencionamos, há exibições, algumas vezes, de sequências quase idênticas. Elas também aparecem com a finalidade de reiterar que situações e ideologias presentes desde o começo da narrativa se repetem em um futuro próximo. É principalmente através destas cenas que nos fica a mensagem de que a história sempre percorrerá

os mesmos passos e repetirá os mesmos erros enquanto o poder e o capital estiverem nas mãos de poucos.

Enxergamos esta instrução que o filme traz como perfeitamente condizente com o contexto social e político no qual foi realizado, tendo em vista que a Alemanha Oriental da época era um estado novo em processo de consolidação e que, ao mesmo tempo, sofria grandes ameaças através da escassez de recursos, da falta de credibilidade de que gozava o regime por parte de sua população e da forte emigração para o país vizinho, conforme verificaremos mais adiante.

Percebemos também que a narrativa documental é construída pelos Thorndikes de uma forma pessoal e passional, condizente com a relação pessoal dos diretores e do engajamento político e nacionalista que ambos sempre demonstraram ter desde antes das suas carreiras como cineastas.³⁰

Também como prova dessa forma, mencionamos a participação de mais de um narrador, que fornece à obra uma dinâmica diferenciada e nos remete ao estilo do processo de criação que lhe deu origem. Nela, a atuação dos narradores foi minuciosamente trabalhada de forma a alternar a voz masculina com a voz feminina. Elas repontuam continuamente o filme, alternando-se juntamente às mudanças temáticas, como se auxiliassem a distinguir capítulos. Dessa maneira, essas duas vozes principais – apesar de desempenhadas pelos locutores profissionais Gerry Wolff e Mathilde Danegger – dão a impressão de que se trata das vozes pessoais do próprio casal de cineastas, ou seja, a impressão de que são eles que proclamam o discurso que formularam e se dirigem diretamente ao seu público, fornecendo ao filme um toque a mais de personalidade.

³⁰ Andrew Thornike, apesar da sua procedência aristocrata, começou a demonstrar empatia com a luta dos proletariados já na década de 1930, enquanto jornalista em uma editora alemã. Nos anos 1940, já como documentarista, teve um filme censurado, foi preso sob suspeita de “desmoralizador”, recrutado e enviado a um campo de concentração soviético como membro das forças armadas alemãs, a *Wehrmacht*. Em terras soviéticas, ele consolidou a sua formação política e nos anos 1950, mudou-se para a RDA, onde atuou como documentarista. Já Annelie também se mostrou engajada social e politicamente antes da carreira na DEFA. Pedagoga, funda a própria escola infantil com apenas 23 anos, em uma cidade no oeste da Alemanha devastada pela guerra, para fornecer educação a crianças que perderam tudo nos conflitos.,

O perigo mora ao lado

Decerto, as cenas finais que sucedem a abertura do que chamamos de “epílogo” culminam em uma comparação dos regimes da Alemanha Oriental – socialista e progressista – e da Alemanha Ocidental – capitalista e novamente imperialista, que ameaçaria, mais uma vez, a paz mundial.

A crítica à economia, à cultura, à sociedade e às personalidades do país vizinho é, talvez, a característica mais latente na maioria dos documentários dos anos de 1950 da DEFA. Percebemos o constante repúdio à Alemanha Ocidental, implícito até mesmo em filmes que abordam temas aparentemente apolíticos³¹. Parece que todo o capitalismo do mundo é reprovado nas obras documentais da DEFA, mas também aparece retratado de uma maneira claramente direcionada, como se a República Federal da Alemanha fosse o único país do mundo a adotar este tipo de sistema.

Filmes documentais da empresa como *Stahl und Menschen* (“aço e pessoas”, de 1956) e *Nach 900 Tagen* (“depois de 900 dias”, de 1953) têm o seu narrador se dirigindo, em parte, diretamente ao então chefe de Estado do país capitalista, Konrad Adenauer, ao apontarem políticas falhas perversas ou ao ostentarem infraestrutura e novas tecnologias supostamente superiores às da Alemanha Ocidental. De maneira ainda mais audaciosa, o filme *Die märkische Novelle* (“a novela da região de Mark”, de 1957) menciona um suposto anseio de emigração dos vizinhos ocidentais para o vizinho socialista, contradizendo fatos históricos evidentes.

Em *Du und Mancher Kamerad* constatamos uma perspectiva peculiar no relato da história da Alemanha que reitera constantemente a diferença política entre os dois lados do país recém-dividido e atribuindo a culpa das guerras passadas à necessidade de expansão territorial germânica financiada pelos ainda magnatas da Alemanha Ocidental. Se considerarmos fatores

³¹ Como é o caso de *Die Dresdner Philharmoniker* (1955), em português: A Filarmônica de Dresden, dirigido por Joachin Kunert e escrito por Jens Gerlach. Ao mencionar a tradição musical do seu povo, o narrador evidencia a procedência oriental dos maiores nomes da música clássica alemã, fazendo questão de ressaltar um suposto orgulho que o vizinho ocidental sentiria deles.

históricos contemporâneos aos anos de produção do filme³², constatamos que o repúdio ao país vizinho, no qual, conforme mencionado, este e outros filmes da DEFA se baseiam, na verdade, em um grande temor pelo mesmo. A criação das cercas, valas e muros entre os dois países (a partir de 1952, poucos anos antes da realização do filme) e também do muro de Berlim poucos anos mais tarde (1961) é o exemplo mais palpável do medo que habitava o governo da RDA em relação à vontade de parte de sua população de migrar rumo ao oeste.

O caráter didático

Os muitos mapas, esquemas e ilustrações animadas que são utilizados no filme para demonstrar aquilo que o texto narrado afirma dão à obra um caráter mais didático e parecem não só reforçar a veracidade do discurso falado, como, também, complementar as eventuais lacunas deixadas pelo material de arquivo na construção de um discurso fílmico com um fio condutor preciso e eficiente. Entre os mais de 50 integrantes na realização do filme, encontramos animadores, desenhistas e técnicos em efeitos especiais.

Estes são profissionais constantemente presentes nos documentários da empresa estatal de comunicação, auxiliando na criação de um efeito característico dos filmes do grupo, inclusive naqueles que não se utilizam de material de arquivo: o efeito didático. Estes documentários nos explicam detalhadamente fatos históricos e passos da produção de artigos básicos de uma sociedade, nos fazendo entender o grande trabalho humano que se esconde por detrás dos artefatos de uso cotidiano e, também, o funcionamento das indústrias que os produzem. Para tanto, se servem dos mais diversos tipos de ilustrações e gráficos. Tal estratégia ajuda a reforçar

³² Aproveitando-se da zona de fronteira entre as regiões ocupadas na Alemanha, milhares de cidadãos da República Democrática se deslocam para a Alemanha Ocidental em 1950, 1951, 1952 e, principalmente, em 1953, quando, após a morte de Stálin e a intensificação da política de repressão do Partido Socialista, houve a chamada “Revolta Popular de 17 de junho de 1953”, que levou trabalhadores de todos os cantos do país às ruas em protestos que foram violentamente reprimidos, resultando no assassinato em massa e também na fuga de milhares de cidadãos para a Alemanha Ocidental, que continuaria alta nos anos seguintes.

a pregação de valores socialistas, reiterando a necessidade de conformismo e ordem. Consideramos que a construção dessa estética redonda em uma bem edificada arquitetura é voltada para abrigar, de forma dissimulada, seu caráter formador de opinião. Afinal, é de conhecimento geral que a instrução é o principal ingrediente para a formação da opinião própria. A sensação de que o filme transmite informações educativas provoca, em quem as recebe, a ilusão de que está construindo uma opinião própria a partir do conteúdo adquirido, quando na verdade este último transmite opiniões e valores ideológicos de forma implícita, habilmente dissolvidos na função de conhecimento que os envelopa.

O filme de arquivo por motivações políticas

Enxergamos *Du und Mancher Kamerad* como um produto elaborado por uma empresa de comunicação de propaganda estatal que lhe imprimiu características técnicas e discursivas próprias a fazer com que ele desempenhasse seu papel da melhor maneira possível. Por essa razão, o consideramos como um filme de arquivo realizado por motivações políticas. É claro que todos os documentários que pertencem ao caráter definido aqui como antinazista já demonstram, inevitavelmente, posições políticas atreladas à rejeição de princípios da chamada extrema-direita ou do regime específico do Terceiro Reich. Ou seja, de uma maneira ou de outra, todos eles podem ser considerados filmes políticos. Contudo, o que definimos como “motivação política” vai além desta rejeição. Falar em “filme político” soa, no contexto deste trabalho, uma alusão ambígua e incompleta. Seria mais apropriado se referir a uma motivação política própria à construção do caráter antinazista de sua fatura. Desta maneira, o filme de arquivo com princípios políticos é, nas diretrizes deste trabalho, um filme que usa abordagens políticas e históricas de uma determinada sociedade, buscando, em todo o seu desenrolar, encontrar justificativas capazes de enaltecer a ideologia política que se quer defender. Em outras palavras, encontramos aqui uma clara dualidade discursiva: o filme não se mostra mais (ou apenas) como um relato didático

de determinados acontecimentos históricos³³. Mais do que isso, o que vemos em *Du und Mancher Kamerad* é a narrativa documental de fatos históricos de um passado recente sendo utilizada como o exemplo do “caminho do mal”, sendo, de forma dualista, apresentado constantemente o “caminho do bem” como alternativa de estilo de vida a ser seguido. Este último tema mencionado aparece como um co-protagonista do discurso do filme: tão importante como condenar o passado político do país é enaltecer o presente socialista presente no lado oriental. Simplificando, o documentário não apenas condena o passado político, como também mostra, em igual escala, uma alternativa ao antigo sistema, cujos métodos parecem funcionar como um antídoto aos erros cometidos outrora.

Os métodos de propaganda soviética encontrados neste documentário tampouco eram novidades entre as obras produzidas pela DEFA. Ao analisar seus documentários dos anos 1950, feitos por diferentes cineastas e com diferentes temas e formas narrativas,³⁴ percebemos algumas características comuns a todos eles, quais sejam: o alto grau de propaganda governamental baseado no orgulho patriótico; na constante postura pacifista e na reverência aos princípios socialistas contrastando com a intolerância em relação à política do país vizinho.

Portanto, assim como acontece em outros documentários daquela produtora, *Du und Mancher Kamerad* apresenta, por um lado um aspecto instrutivo, por outro lado, através da omissão dos problemas sociais e da representação idealizada do cotidiano, ele também demonstra uma propensão para iludir o espectador com o seu tortuoso e enviesado discurso histórico.

O documentário dos Thornikes não traz somente uma reflexão diferenciada sobre as diversas mudanças da primeira metade do século XX. Como parte da sua postura

³³ Sabemos que qualquer relato fílmico é feito de maneira irremediavelmente decupada e, por isso mesmo, inevitavelmente tendenciosa para um determinado ponto de vista político. Contudo, esse fato evidente tampouco tem a ver com para o que chamamos aqui de “filme de arquivo por motivações políticas” e não altera a sua definição.

³⁴ Consideramos aqui análises feitas para um artigo, sobre os seguintes filmes: *1952: Das entscheidende Jahr* (1952), *Nach 900 Tagen* (1953), *Vom Alex zum Eismeer* (1954), *Die Dresdner Philharmoniker* (1955), *Stahl und Menschen* (1956) e *Die märkische Novelle* (1957).

propagandística, o filme também incentiva uma participação ativa do espectador na luta pelas causas que defende. O próprio título do filme, *Du und mancher Kamerad*, o qual optamos por não traduzir livremente por conta do inexprimível jogo de palavras contido principalmente na palavra “mancher”,³⁵ já pressupõe a participação ativa do espectador na obra por conta do pronome pessoal “du”, o “tu” do português. Assim, o filme parece tentar, ao mesmo tempo, igualar as pessoas da diegese com as suas testemunhas oculares – os espectadores – atribuindo-lhes responsabilidades e demonstrando que os atores retratados poderiam, em outra ocasião, serem eles mesmos.

Apesar desta aparente inclusão do espectador no próprio título, podemos entrar em um plano mais especulativo, considerando a palavra “Kamerad”, que apesar do termo português homófono ser “camarada” significa mais precisamente em alemão “colega” (como um aluno se refere a outro na escola, por exemplo), como o termo que foi constantemente utilizado por Hitler para se referir a seus seguidores, talvez como uma maneira de tratá-los como iguais; dar-lhes a honra de serem seus “colegas”. Assim como os seguidores, por sua vez, chamavam o ditador pelo pronome pessoal informal “du”, enfatizando a sua proximidade. Dentro desta linha de pensamento, podemos deduzir que o “du” do título seria direcionado a Hitler e o “mancher Kamerad”, aos empresários magnatas que aparecem diversas vezes no filme como os responsáveis pelas guerras.

Voltando à ideia de inclusão do espectador na obra, no final da narrativa, ao mostrar um trabalhador agrário alemão – apesar de exibido e narrado no singular, o mesmo não é identificado, representando assim toda a sua classe, unida por um caráter e uma missão – que percorre sereno um campo arado, o orador apresenta algumas reflexões sobre o ser humano e a sua vida sofrida,

³⁵ O pronome alemão “manch-“ é equivalente ao português de “alguns” ou “algumas”, aplicável somente na menção de substantivos no plural. Fugindo da regra gramatical alemã, o “mancher Kamerad” do filme está estranhamente no singular. Por isso, seria impreciso entender o título tanto como “você e alguns colegas” como com “você e algum colega”. Entendemos mais como uma elipse escrita na linguagem coloquial, que em português seria “você e um certo cara aí” ou “você e um determinado sujeito”, ou seja, como se o tal sujeito fosse conhecido, mas não houvesse interesse em identificá-lo como tal.

terminando o seu texto de uma forma convidativa, com uma pergunta retórica, novamente dirigindo-se diretamente ao público, em segunda pessoa “e como é para *ti*, o que poderia estar fora do *teu* alcance?”

Percebemos, assim, que esse trabalhador foi concebido como uma espécie de figura ideal, mostrada algumas vezes como oprimida e injustiçada pelo interesse dos grandes detentores de capitais, contudo, já astuta por toda a sua vivência e sofrimento. Desta maneira, a sua descrição parece pessoal, mas é moldada para ter uma forma generalizada e de fácil identificação com o público. Ao descrevê-lo, o narrador manifesta-se diversas vezes em segunda pessoa, ou seja, não deixa de se referir abertamente ao espectador, como se este representasse ora a Alemanha, ora o trabalhador em si, ou seja, um personagem indefinido e entendido como uma amostragem, um estereótipo do que seria um dos constituintes da população constantemente exibida. É como se toda a classe trabalhadora estivesse personificada através daquele ator naquela última cena.

Com ele, a respeito da presença constante da chamada “despersonificação” nos documentários da DEFA, não há dúvidas: seja no relato do funcionamento de uma determinada indústria ou na explicação de processos químicos nas etapas da pescaria ou a exibição de concertos, em todos os filmes a que tivemos acesso podemos ver o cidadão, ou seja, o trabalhador não identificado, em posição de destaque e glória: vemos a sua vida, a sua casa e família, o seu trabalho em equipe e, com isso, a sua contribuição para o bom funcionamento do país socialista.

Conforme mencionado anteriormente, concluímos que *Du und mancher Kamerad* é um documentário de arquivo antinazista que é facilmente identificável como produto do grupo empresarial de mídia que o produziu, apesar do renome e da conhecida história de militância de seus diretores, assim como do estilo próprio e da narrativa peculiar que conseguiram criar diversas vezes em seus filmes de arquivo com o auxílio dos mesmos profissionais.

O que nos parece importante ressaltar aqui, antes de darmos continuidade ao nosso trabalho de investigação de filmes realizados com material de arquivo da Segunda Guerra, que, ao conhecermos melhor os outros documentários da DEFA, *Du und mancher Kamerad* se revela um produto bem característico do grupo, mas cuja técnica (de utilização de imagens de arquivo)

é aquilo que mais o diferencia dos demais. Sendo assim, percebemos algo importante que se mostra intrínseco à imagem de arquivo: a possibilidade de se adequar a padrões discursivos pré-estabelecidos por um mesmo contexto. Já alegamos e exemplificamos a versatilidade da imagem de arquivo em relação aos seus contextos e formatos. O que acontece com o filme dos Thorndikes nada mais é do que uma variação desta particularidade. Se outros documentários da DEFA constroem o seu discurso didático, político e patriota através de imagens exclusivas, rodadas no seu país e na sua atualidade, *Du und Mancher Kamerad* se enquadra na mesma corrente através da utilização de imagens alheias, conseguindo mostrar didatismo por meio de elementos visuais, como fotografias históricas, mapas e gráficos, evocando o patriotismo da RDA através de cenas rodadas em uma época que o país ainda não existia, além de provar a pertinência da situação política socialista através de imagens de contextos capitalistas.

2.3. MINHA LUTA

Minha Luta (1960), que é distribuído também em português pela empresa *Classicline* e até hoje facilmente encontrado no Brasil, é o primeiro filme do até então jornalista e editor Erwin Leiser, sendo ele o seu idealizador, diretor e roteirista. Mesmo tendo sido realizado por uma equipe pequena e por um cineasta estreante, não nos parece marcado por qualquer tipo de desleixo ou falta de profissionalismo e sim pelo cuidado e atenção aos detalhes imagéticos e sonoros, pela busca da objetividade no discurso e, ao mesmo tempo, pelo intuito de chocar e de advertir as novas gerações sobre abusos políticos e ideológicos do passado.

Juntamente com os documentários de arquivo *Eichmann und das Dritte Reich* (1961), sobre o tenente-coronel Eichmann, também conhecido como executor-chefe pela logística que implementou para os extermínios do Terceiro Reich, e *Wähle das Leben* (1963), sobre as vítimas

e os horrores provocados pela bomba atômica, *Minha Luta* faz parte da chamada “trilogia da desumanidade” no conjunto da obra do cineasta.

Erwin Leiser, judeu alemão que teve que se refugiar na Suécia ainda na adolescência, trabalhou em uma empresa de comunicação em Estocolmo onde era responsável pela tradução de textos alemães para o sueco e também pela redação de reportagens, principalmente as que envolviam assuntos do seu país de origem. Na carreira jornalística, ele sempre se mostrou preocupado com os temas que envolviam o Terceiro Reich e dedicou ao esclarecimento histórico e à crítica política e social. Como o próprio cineasta relata, ele nunca teria começado a fazer filmes se não tivesse ficado desempregado (1996, p.26). Após sua contratação pelo jornal sueco *Morgon Tidningen*, o então jornalista participou de uma espécie de treinamento na televisão sueca. O curso de duas semanas permitiu-lhe fazer programas audiovisuais com orçamento baixo. No entanto, suas memórias da vivência no Terceiro Reich, a fuga para a Suécia, toda a injustiça e as privações sofridas que marcaram a sua carreira como jornalista, continuaram tomando espaço nas suas atividades audiovisuais. Como ele mesmo declara, a sua principal preocupação como produtor midiático era se questionar permanentemente se algo da ideologia e dos métodos nazistas ainda restava na nova democracia ocidental alemã (Ibidem).

Desta maneira, em 1959, ele convenceu o produtor e distribuidor Tore Sjöberg a vender-lhe uma cópia do filme *Noite e Neblina*. Além disso, o documentarista ofereceu ao empresário a criação de uma montagem de imagens históricas da Batalha de Stalingrado como complemento, já que o filme de Resnais era muito curto para ser exibido como obra única no cinema. Para Leiser, era importante oferecer um cotejo entre o sofrimento dos prisioneiros dos campos de concentração no filme de Resnais com aquele dos campos de batalha de um país aliado, para, assim, mostrar que o seu projeto não corria o risco de ser reduzido ao epíteto de “anti-alemão”. Desse modo, *Noite e Neblina* foi complementado com a montagem de Leiser e exibido no cinema sob o título de *Nie Wieder* (que em alemão significa “nunca mais”). A obra acabou por ser um grande sucesso de bilheteria, mas não podemos considerar como sendo o primeiro filme do artista por se tratar de um complemento para adaptar uma obra-prima de outro cineasta.

Contudo, para Sjöberg ficou claro que valeria a pena investir no projeto de um novo filme. Leiser sugeriu montar mais um filme de arquivo, intitulado na sua língua materna como *Mein Kampf* (“minha luta”), que deveria lidar com fatos sobre Adolf Hitler e sobre o regime nazista. Apesar de afirmar que nunca tinha visto um filme sobre o Terceiro Reich que se baseasse em filmagens históricas, Leiser sabia muito bem que material para isso não faltaria.

Porém, o documentarista achava que seria difícil conseguir material histórico autêntico para um filme antinazista nos arquivos da Alemanha Ocidental durante a Guerra Fria. Portanto, ele apelou para o *Arquivo Nacional de Cinema* da antiga Alemanha Oriental. Depois de conversas com o diretor Herbert Volkmann e de assegurar estar imbuído de objetivos de paz e antinazistas, Leiser teve acesso ao arquivo. Lá ele assistiu a 400 mil metros de filmes e, destes, escolheu 32 mil metros dos quais fez cópias em negativo duplo.

Para esta obra, o cineasta utilizou somente materiais de arquivo, ou seja, não registrou nada exclusivamente para o filme. Além de imagens de cinejornais e de filmes de propaganda – tal como sequências de *O Triunfo da Vontade* (1935) – a documentação contou com muitas gravações até então nunca exibidas publicamente. O melhor exemplo é o de algumas cenas inéditas do Gueto de Varsóvia,³⁶ originalmente realizadas para fins propagandísticos, deixaram de ser veiculadas pelo temor das autoridades de as mesmas causarem compaixão no público. Marcantes e muito utilizadas posteriormente, essas imagens ficaram arquivadas por anos e apareceram pela primeira vez através deste trabalho de Leiser.

Também em *Minha Luta*, tanto no texto falado quanto na seleção de imagens e sons, encontramos traços do passado jornalístico do cineasta. Sendo assim, constatamos uma semelhança estética e uma narrativa entre os cinejornais dos tempos da guerra e este documentário: a estética se dá através dos planos bem decupados cuja primeira função é a

³⁶ Não queremos, com isso, afirmar que as imagens do Gueto de Varsóvia eram desconhecidas. Algumas delas já haviam aparecido por poucos segundos inclusive no filme *Du und Mancher Kamerad*, anterior a *Minha Luta*. Contudo, talvez por pudor dos cineastas, elas não haviam sido exploradas em outros filmes de forma tão intensa e duradoura como fez Leiser.

ilustração do texto oral. Fora isso, este texto, por sua vez, é estabelecido de tal maneira que faz sentido por si só e transmite conteúdos com a autoridade de um narrador onisciente, semelhante à narrativa usual do cinejornal. O longa-metragem, porém, avança mais na profundidade psicológica da sua narrativa ao não se limitar apenas à descrição dos resultados dos acontecimentos influenciada por alguma forma de governo ou de ideologia política, como quase sempre fizeram os capítulos de cinejornais de diversas nações. O que percebemos é um relato extenso que esclarece precedentes, causas e consequências de acontecimentos e é feito com a personalidade e a motivação de quem tem a própria história marcada pela guerra e pelas suas consequências.

Com um discurso bem didático, o filme inicia a sua narrativa expondo rapidamente os acontecimentos da Primeira Guerra e os seus desfechos, até chegar ao episódio em que Adolf Hitler entra na história da Alemanha. Após uma breve biografia do ditador, a narrativa relata passo a passo a sua tomada e forma de exploração do poder, bem como os seus ideais e as suas decisões políticas, que culminaram em massacres, em destruição de cidades e povos, na miséria do povo e na posterior aniquilação do Estado alemão.

É de conhecimento comum que o título original do filme, *Mein Kampf* é homônimo ao livro que Hitler escreveu no tempo em que ficou em reclusão. No documentário a obra é mencionada, mas está longe de ser o foco principal da narrativa, que nem sequer é centrada no líder nazista em si, muito menos em o seu livro. O filme aborda inúmeros componentes que traçam um panorama da situação social e política de um determinado país – a Alemanha – em um determinado contexto histórico – meados do século XX, nos tempos de guerra. A obra de Hitler, bem como o seu feitio, são citados apenas como um elemento, entre inúmeros outros, que ajudaram na composição da sociedade e do regime em questão. Sendo assim, podemos entender a escolha do título para este filme de duas maneiras: por se tratar de um filme crítico à guerra e ao sistema político que a empregou, o título seria uma referência à luta do cineasta pela conscientização popular dos erros humanos na história que relata. Este objetivo é mencionado por ele mesmo nos seus livros, bem como no início e no final do filme através dos créditos,

espelhada também nas últimas palavras do próprio narrador: “isto não deve acontecer mais. Nunca mais”. Pelo conhecimento histórico do cineasta, é evidente que a utilização do mesmo título da obra de Hitler não é uma mera coincidência. A exposição das ideias de Leiser sob o mesmo título da obra de Hitler mostra, na perspectiva exposta acima, uma oposição à “luta” originalmente proferida pelo ditador, ou seja, a luta do cineasta seria para uma causa contrária e adversa ao fanatismo. Assim, ele assumiria o papel de adversário em uma batalha ideológica. Além disso, considerando outra perspectiva, podemos enxergar também certa ironia na escolha do título. Leiser teria, neste ponto de vista, se apoderado do título da obra de Hitler para mostrar a contradição pelo trágico destino do povo que foi “moldado” sob a ideologia defendida pelo ditador no conteúdo do seu livro.

Desde o início pareceu importante para o cineasta exibir as consequências catastróficas deste episódio da história. Apesar de portar uma narrativa essencialmente cronológica e didática, a primeira sequência do filme é constituída de cenas da destruição de Berlim em 1945, ano do desfecho da Segunda Guerra com a derrota alemã – e, como consequência, do desfecho do filme. As cenas mostram o horror estampado no rosto das pessoas, os bombardeios, a cidade em chamas, ou seja, a destruição total. Neste contexto o narrador, em uma atitude rara para o filme, se cala, limitando-se a anunciar apenas a data e o local dos acontecimentos. Em seguida, conferimos uma sequência contextualizada na mesma cidade, mas anos mais cedo, em 1914, ou seja, pouco antes do início da Primeira Guerra Mundial. Esta segunda sequência, que começa com a cena de uma multidão contemplando uma parada militar, revela todo o prestígio que o advento da guerra tinha para a população alemã no início do século passado; o que mostra também que Leiser não se descuidou da apresentação dos fatores psicológicos do espírito do tempo que aborda.

Através da inserção da primeira (con)sequência, mesmo dispensando as asserções narrativas, o documentário parece insistir em nos antecipar a sua postura ideológica contrária àquela que justificou o início das grandes guerras, já que os traços da mentalidade favorável a elas precisam aparecer, se respeitada a cronologia dos acontecimentos, logo no início do discurso.

Percebemos uma grande necessidade do filme em evidenciar a sua posição de repúdio às guerras e aos acontecimentos políticos da Alemanha no passado. Isso acontece não somente através da primeira sequência como também através de efeitos de montagem e, principalmente, constantes passagens textuais recheadas de adjetivos e as colocações que ponderam as imagens exibidas através de valores humanistas. A postura que já definimos como antinazista ou antifascista nos parece o valor mais latente desta obra. Sentimos como se o cineasta precisasse enfatizar constantemente o fundamento do seu trabalho fílmico e também fazer com que nunca apareça espaço para a construção de interpretações distintas por parte do espectador. Sendo assim, consideramos *que essa postura de alerta define o estilo primordial da obra*.

Leiser justifica a constante evidência dos seus ideais em *Minha Luta*: em um livro autobiográfico, ele relata que, quando o documentário surgiu, ressurgiam também inúmeras suásticas na Europa Ocidental; cemitérios judeus estavam sendo vandalizados e crescia o número de adeptos aos movimentos de extrema direita. Porém, estes movimentos não estavam sendo levados devidamente a sério pela população. O cineasta acrescenta que, através da realização da obra neste momento, ele criticaria especialmente o silêncio dos pais, dos avós e dos professores, os quais não compartilhariam as experiências com a nova geração que não participou do passado terrível. Sua preocupação teria sido, portanto, a de mostrar imagens que eram provenientes da história do Terceiro Reich e, assim, descrevê-la com uma força tão grande que desafiaria até a capacidade do público em aceitá-la e, ao mesmo tempo, o forçaria a adquirir uma posição mais concreta a seu respeito. (1996, p.26).

Além disso, esta grande preocupação pela postura ideológica é, sem dúvida, característica de uma época na qual os acontecimentos relatados ainda eram muito recentes, ou seja, funcionavam como feridas abertas cuja existência dificilmente poderia ser encarada de uma maneira distanciada. Isso não quer dizer que atribuímos apenas à época de produção do filme o determinante do seu discurso enfático. Há outro agravante: o método de trabalho do próprio cineasta.

Ao pesquisar sobre Leiser, percebemos que o cuidado – que consideramos exaustivo – que ele tem pela significação e pelo seu claro posicionamento diante das imagens que utiliza lhe é particularmente muito importante. Vemos, por exemplo, como ele critica a irônica sequência fotográfica de Hitler feita por Mikhail Romm em seu filme *O Fascismo Comum* (1965), (LEISER, 1966 in: BEILENHOFF, 2009, p. 284). A sequência, narrada em primeira pessoa, mostra fotos do ditador em frente ao espelho fazendo diferentes mímicas corporais e faciais exageradas, quase patológicas. A exposição desses gestos bem caricatos, aliada ao cômico texto do narrador, é capaz de evidenciar a personalidade maligna do ditador, facilitando assim a sua condenação. Contudo, em sua declaração, Leiser alega enxergar na exibição da sequência uma consequência mais preocupante: a disposição para a construção mental do fanatismo, pois ela evocaria sentimentos imensuráveis a favor da idolatria e poderiam, portanto, colaborar para a manutenção da mesma.

Algo parecido declarou o artista ao recusar um trabalho encomendado pela produtora *Atlas Film*, em 1963. Como relata Hanifle (2002, p. 23), autor de uma dissertação sobre os trabalhos de Leiser, a produtora teria pedido ao cineasta um trabalho de compilação trechos de filmes mudos alemães, mas ele teria recusado o serviço, alegando que tais filmes de propaganda não teriam perdido a sua força persuasiva e esta não desapareceria, mesmo com a mudança na disposição e no contexto das imagens.

Assim como Leiser emite críticas ao trabalho do colega soviético Romm, este também tem suas apreciações sobre o filme do colega alemão. Segundo ele, *Minha Luta* é detentor de uma estética predominantemente clássica, na qual a imagem apenas pontua o texto falado e o texto faz asserções sobre o mundo histórico de uma forma intransigente. Sendo assim, Romm critica a atitude fílmica de Leiser, alegando que esta não teria por intuito levar em consideração a possibilidade de nem estimular a reflexão do espectador (Romm in: Beilenhoff, 2009, p.296). De fato, não vemos no documentário qualquer tipo de transgressão à narrativa clássica. A sua ousadia pode ser atribuída ao conteúdo chocante das imagens, não à forma com que estas são organizadas, ou seja, a originalidade do filme está justamente no fato do diretor deixar bem claro,

tanto através da narrativa do seu filme quanto através dos seus relatos escritos, que ele se serviu do estilo clássico para cumprir esse papel humanista de maneira intensa e passional. A clássica “voz de Deus” do seu documentário, mesmo já não representando nenhuma inovação para a linguagem do filme de arquivo na sua época de produção, é adotada no documentário a fim de mostrar a sua posição pessoal em relação aos fatos históricos e não deixar dúvida desse seu estilo de trabalho, estilo que definimos aqui como o de alerta para as próximas gerações.

Já o posicionamento do próprio Leiser frente à sua obra e às outras que usam a compilação de material de arquivo como método é, obviamente, outro. Ele critica a arrogância de colegas cineastas compiladores que, segundo ele, muitas vezes utilizariam técnicas de edição para criarem novos sentidos a partir das imagens alheias. Sentidos estes que também serviriam como arma para defender uma ou outra crença política (LEISER, 1996, p. 21).

Assim sendo, percebemos que Leiser condena a prática de promoção política através de documentários, ou seja, a apologia das ideologias vigentes no momento de produção das obras realizadas imagens históricas e defende que os filmes feitos a partir delas deveriam se limitar ao relato dos acontecimentos do passado. Contudo, consideramos polêmica a sua crítica à criação de novos sentidos a partir das imagens alheias. O julgamento de Leiser omite o fato de que o seu próprio trabalho, assim como todos os outros documentários de arquivo, implica, obrigatoriamente, uma resignificação do material histórico, fato que, como sabemos, é inescapável, uma vez que as imagens de arquivo são retiradas da sua ordem original, descontextualizadas e novamente agrupadas, dando origem a um novo e híbrido sequenciamento e, assim, à criação de novos sentidos.

Até mesmo a sua crítica sobre a utilização da imagem para a criação de obras marcadas pela propaganda política não escaparia de controvérsias diante daqueles que consideram a manifestação de repúdio por um sistema político do passado como uma nova perspectiva de base política. Contudo, a intenção da conscientização é elementar ao documentarista e se afasta do enaltecimento a qualquer elemento político do contexto em que a obra fílmica foi realizada.

Conforme já mencionamos, Leiser apostou na exposição de imagens repudiantes como estratégia para o alcance dessa conscientização. Sem dúvida, no topo das sequências passíveis de repulsão estão as cenas do Gueto de Varsóvia. Tais cenas foram compiladas de tal maneira que parecem que nunca mais sairão da memória de quem as assiste. São certamente as mais chocantes e comoventes de todo o filme. Além disso, trata-se da sequência mais lembrada de toda a obra, sendo sempre mencionada em artigos e textos que a abordam. Podemos considerá-la, portanto, a passagem que melhor caracteriza o filme e que o distingue enquanto documentário de arquivo. Com duração de cerca de sete minutos – mas que, de certa maneira, parece infinita – a sequência se inicia já na segunda metade do filme, quando conferimos um grande aumento das cenas de violência, de terror e de grande intensidade emocional. Nela, o narrador se cala por alguns minutos. No início, o que vemos são imagens que evocam muita dor, crueldade infinita e tristeza imensurável: pessoas esqueléticas perambulando pelas ruas, crianças sendo privadas de todos os seus direitos básicos, muita sujeira e doença, exemplos de lutas fracassadas pela sobrevivência, uma delas misturada ao desespero provocado pelo instinto maternal e, para contrastar com ele, o esboço de uma manifestação artística, que em um momento propício nos priva de uma possível anestesia emocional e cruelmente nos faz lembrar que aqueles que vemos são, apesar de tudo, seres humanos. O que se ouve é quase nada, apenas o *pink noise*, fazendo-nos voltar toda a atenção para as imagens, como se pudéssemos ainda agir de outra maneira. Minutos depois, juntamente com a aparição do primeiro cadáver de fato (pois os corpos moribundos até então mostravam todos ainda sinais de vida, e, assim, de sofrimento), inicia-se uma canção de fundo que, na verdade, se trata de uma oração judaica. Como ficamos sabendo através do relato de Leiser em seu livro sobre o filme, essa oração, ironicamente, clama pela vida, fazendo com que o som, além de acentuar a comoção pela imagem, também contraste com ela de uma forma austera.

Em outro momento, em uma das últimas sequências do filme, percebemos a mesma estratégia de comoção: o silêncio do narrador enquanto conferimos o sofrimento e a grande necessidade experimentados pelo povo no momento do pós-guerra. Vemos pessoas perdidas,

abatidas, magras, com roupas puídas, circulando pelas cidades em ruínas em busca de alimentos, acolhimento e esperança. Em uma espécie de epílogo, Leiser nos mostra a consequência para o cidadão após o advento do nazismo. O triste final nos apresenta uma narrativa pacifista que, de forma implícita, transmite a mensagem de que, na guerra, não há vencedores.

Percebemos que, para as cenas de guerra, o cineasta se utiliza de imagens com intensidades compatíveis às crueldades bélicas: as filmagens do gueto de Varsóvia, com sua tristeza infinita, o retrato do fim da guerra nas ruas e a sua desumanidade, a fome, a morte, a dor. Além da abdicação parcial do discurso oral, ao mostrar as cenas panorâmicas de devastação, miséria e terror, a opção do cineasta foi pela música composta com instrumentos de corda. Elas são capazes de intensificar a profundidade de um sentimento impactante, normalmente negativo, do espectador ao assisti-las.

Além disso, Leiser trabalha com montagens de contraste e *leitmotiv*. Por *leitmotiven* entendemos aqui certos elementos-chaves que estão dispostos diversas vezes no decorrer do filme de forma relacionada. Embora os agentes não sejam exatamente repetidos, eles voltam a aparecer de uma forma diferente. Como exemplo, temos uma sequência de Hitler em “um discurso à juventude hitlerista” pouco antes da eclosão da guerra e, mais tarde, a cena mencionada pelo narrador como a última aparição pública do ditador, onde o vemos prestando reconhecimento à participação bélica de crianças e jovens voluntários, já no final da Guerra. A montagem das duas sequências, assim como o tema, são parecidos, dando ênfase aos rostos dos jovens, enquanto a própria narração do seu desempenho entra como *voz off*. Ao enxergar o paralelo estabelecido entre as duas cenas, percebemos claramente um efeito intencional de ironia.

Também em trilhas sonoras apresentam-se *leitmotiven*. Assim, para ecoar a tragédia de cada vítima, toca-se a peça “cartas íntimas”, um tema do segundo quarteto de cordas do compositor tcheco Janáček que, aliás, foi ironicamente inspirado no amor. Apesar de respeitar uma ordem cronológica, os *leitmotiven* fazem com que o filme forneça um relato histórico que evidencia a reincidência de fatos em diferentes formatos no decorrer dos tempos: da mesma dor

de alguns e, principalmente, do mesmo fascínio de outros, da mesma mentalidade determinista e, ao mesmo tempo, com a anulação do pensamento próprio, capaz de gerar as maiores violências.

As técnicas de recorrência dos acontecimentos causam, de certa maneira, a impressão de unidade em uma obra “colcha de retalhos” que é o filme de arquivo, com as suas mais diferentes fontes imagéticas juntadas e retrabalhadas com o intuito de montar uma única estrutura coerente. Porém, não são apenas as reincidências retóricas ou musicais que nos fazem sentir a unicidade da obra. Funcionando como uma espécie de parênteses, o discurso de Leiser é retomado em um ponto categórico, como ele mesmo exprime:

Em cada um dos meus filmes há um momento que, para mim, significa um resumo da mensagem do filme, sem que isso seja diretamente declarado. (...) Ela (mensagem) pode estar presente no filme através de uma sequência ou apenas uma cena, na qual imagem e texto se acentuam, ou elementos que são somente revelados em uma conexão inesperada entre duas passagens. (LEISER, 1996, p. 28³⁷ – tradução nossa)

Através desta afirmação sobre o seu estilo de trabalho, desvendamos a função de síntese de uma sequência crucial do filme. Nela, observamos que a incompatibilidade entre imagem e som é a maneira através da qual o filme apresenta o núcleo de sua reflexão, mesmo abdicando do texto do narrador: juntamente às filmagens de prisioneiros de guerra alemães, rendidos, que são guiados pela neve em Moscou, podemos ouvir, pela segunda vez no filme, o diálogo da obra de Riefenstahl, *O Triunfo da Vontade* “camarada, de onde você vem?...”. Ao vermos Keitel³⁸ assinar a carta de rendição, ouve-se a voz de Hitler, que insiste que ele nunca haverá de conhecer o verbo “render-se”.

Desta maneira, a construção lógica de Leiser fornece também uma resposta para a sua pergunta na abertura do filme: “como isso foi possível?” Ele revida mostrando a cegueira – causada pelos sentimentos de unidade, de participação e de determinação infundada, fomentados

³⁷ Tradução nossa

³⁸ Chefe do supremo das Forças Armadas durante a 2ª Guerra e conselheiro militar de Hitler

pela propaganda – como aquilo que levou a população alemã, dos simples soldados aos mais importantes políticos do Terceiro Reich, a se mobilizarem por ideais de um terceiro sujeito, até o colapso coletivo.

Percebemos que Leiser criou o seu filme sob um campo de forças entre a crença da força de persuasão política das imagens e o medo da repetição da idolatria e da propaganda, fazendo-o, assim, adotar um perfil narrativo mais conservador, menos assertivo em relação ao discurso oral e, também mais impactante e comovente no que diz respeito à escolha das imagens. Podemos até enxergar nessa estratégia uma atribuição do papel de “vilão” da humanidade atribuído ao personagem histórico de Hitler. Porém, o silêncio de alguns “inocentes” no contexto se mostra igualmente desprezível no filme de Leiser, sendo ele a colaboração essencial daqueles que se deixaram levar pelo ritmo do passo dos soldados, pela política racista e a sua sedutora propaganda, bem como pelas palavras do ditador.

Como já afirmamos, a estética de representação do filme pode ser considerada clássica, pois suas asserções sobre o mundo são feitas através do discurso oral e a “colcha de retalhos” que são as imagens de arquivo servem *a priori* para ilustrar o texto. Além disso, a visão particular dos acontecimentos do passado é exposta de maneira imperativa/onisciente e através de um narrador masculino.

Contudo, apesar do caráter irrevogável de suas afirmações, *Minha Luta*, se comparado a outros filmes de compilação com imagens da Segunda Guerra, se encontra entre os documentários de discursos mais democráticos, pois se limita a apresentar *a sua* visão do passado, abstendo-se da tentativa de convencimento dos espectadores para que adotem uma ou outra postura política. Sem idealizar um caminho a ser seguido, ele apenas deixa claro – e transparente, a partir das informações contidas nos créditos iniciais – que se trata de um trabalho informativo, cujo intuito é servir de alerta para que as novas gerações não precisem cometer os mesmos erros do passado.

2.4. O FASCISMO COMUM

O Fascismo Comum é um documentário de compilação soviético datado de 1965. Trata-se de um longa-metragem de mais de duas horas de duração no qual o cineasta Mikhail Romm, através de uma perspectiva muito pessoal, relata e condena as crueldades cometidas pelas ditaduras fascistas ocidentais durante o período da Segunda Guerra, principalmente a nazista.

Entre os assuntos abordados está a alienação das massas, a loucura ideológica e o culto à personalidade dos fascistas do Ocidente. Segundo Turowskaja, uma das roteiristas do filme, o termo “fascismo” foi escolhido para compor o título do filme devido ao curioso fato de que “nazismo” ainda não seria muito conhecido na União Soviética na época de sua produção (in: BEILENHOFF, 2009, p.255).

A obra é constituída, em grande parte, por imagens de arquivo. Elas somam mais ou menos 90% do seu tempo total de exibição. O material rodado exclusivamente para o filme aparece através de pequenos blocos isolados e serve, na maioria das vezes, como pausas na intensidade psicológica exigida pelo material compilado. Eles assumem a função de suplemento narrativo e, assim, apesar de influenciarem na percepção geral sobre o filme, não interferem na compreensão do material histórico por si só.

O Fascismo Comum é dividido em dezesseis capítulos temáticos, que levam nomes como “A cultura do 3º Reich”, “A arte”, “A grande ideia nacionalista em ação”, entre outros, que somam aspectos da vida cotidiana da população no contexto abordado e são trabalhados separadamente. Podemos observar através do conteúdo dos capítulos que é um viés temático – e não cronológico – que conduz a estrutura narrativa. Há também capítulos que contêm deboches já no próprio título, como os de citações descontextualizadas de Hitler ou expressões atribuídas à própria população, como é o caso do capítulo chamado “nós lhe pertencemos”.

O último capítulo é intitulado, literalmente, “O último inacabado capítulo”. Este título, além de declarar abertamente a sua própria essência de fragmento de um produto de comunicação, lembrando ao espectador sua verdadeira condição, expõe também a falta de

finitude do tema, que não é capaz de se resumir no curto espaço de tempo que lhe foi dedicado. Ao contrário, a sua abordagem se tornaria cada vez mais incompleta, pois, de acordo com a perspectiva apresentada, as sementes que foram plantadas durante a ditadura de Hitler estariam – na época de sua produção – apenas “germinando”. Isto porque o nazifascismo é mostrado como um fenômeno em ascensão, pois, como veremos mais adiante de forma mais detalhada, a narrativa o mostra como uma consequência dos interesses comerciais capitalistas e a sua eventual perpetuação é atribuída ao estilo de vida das sociedades ocidentais.

O surgimento de *O Fascismo Comum*, tal como ele é, se deu por força do acaso. No início dos anos 1960, os jovens roteiristas Maja Turowskaja e Juri Chanjutin, ao visitarem o Arquivo Nacional de Filmes da União Soviética para trabalhos pessoais, se conheceram e decidiram escrever um primeiro roteiro documental em parceria. O suposto trabalho deveria ser constituído de trechos de filmes ficcionais alemães e evidenciar – conforme o livro de Siegfried Krakauer, *De Caligari a Hitler* (1948), apreciado por ambos – como a predisposição ao fascismo, contida no inconsciente do cidadão comum alemão, podia ser diagnosticada através da arte fílmica do período que precedeu a ascensão do ditador.

Ao invés de submeterem seu roteiro diretamente a uma produtora, os jovens entraram em contato com o famoso diretor de filmes de ficção, Mikhail Romm, na esperança de fechar com ele um trabalho em parceria. Ele foi escolhido pelos roteiristas por ter conseguido apresentar de forma admirável, em uma de suas obras anteriores, a dimensão psicológica do cidadão comum – no caso, aquele imerso em uma sociedade capitalista.³⁹ Romm aceitou dirigir um documentário com os idealizadores, mas recusou os filmes ficcionais como materiais-base da estrutura da sua montagem, alegando o seu repúdio às “mímicas, máscaras e decorações” demasiadamente vistas nestes filmes. (BEILENHOF, 2009, p.14).

³⁹ Em *On Dante Street*, realizado em 1956 e ambientado na França tomada por Hitler, Romm mostra o cidadão comum em um mundo capitalista.

Desta maneira, o cineasta Romm e os roteiristas Turowskaja e Chanjutin se dedicaram à tarefa de selecionar uma imensa quantidade de material documental rodado, principalmente, na própria Alemanha nazista. Foram assistidos mais de dois milhões de metros de película. Conforme podemos conferir através dos créditos iniciais, as fontes de busca destes materiais são bem variadas, desde o acervo do Arquivo Nacional Soviético, passando por material audiovisual capturado diretamente do Arquivo de Filmes do Ministério da Propaganda Nazista (principalmente cinejornais, documentários e filmes institucionais), até mesmo a fotografias de arquivo pessoal de Hitler que foram parar na produtora soviética Mosfilm.⁴⁰

Algumas imagens de arquivo jamais haviam sido vistas antes de *O Fascismo Comum* outras já pertencem, desde a época de sua estreia, ao imaginário coletivo sobre o que foram os acontecimentos durante o regime nazista, pois já haviam se tornado símbolo de uma determinada ação ou de uma passagem histórica (LINDEPERG, 2010, p. 80).

De toda maneira, com imagens conhecidas ou não, podemos afirmar que aquilo que o filme exhibe vai muito além de uma intenção descritiva, assim como veremos de forma mais bem exemplificada no tópico a seguir.

Montando as imagens de arquivo

Em um artigo que o próprio Romm escreveu sobre o processo de produção do seu documentário, ele afirma que em *O Fascismo Comum*, assim como fez em outras obras da sua trajetória como cineasta, gostaria de ter dirigido o seu foco para o dia a dia do pequeno cidadão no contexto fascista alemão, bem como para as suas atitudes e concessões que colaboraram para a consolidação do regime político. Mas o material utilizado era de arquivo. Sendo assim, o

⁴⁰ Os filmes do Ministério de Propaganda Nazista, após a derrota alemã em 1945, foram confiscados pelo Exército Vermelho e levados para Moscou. Já a história de como as fotografias de Heinrich Hoffmann, fotógrafo pessoal de Adolf Hitler, foram parar em Moscou, é mais interessante e misteriosa: em suma, elas foram deixadas em uma sacola de couro em frente ao estúdio Mosfilm por um “benfeitor desconhecido” (MANEWITSCH in: BEILENHOF, p.318)

cineasta dependia daquilo que estava disponível, ou seja, dos sons e imagens que já haviam sido registrados a respeito do tema que queria explorar. Assim, ele relata que investigou, juntamente com os dois outros roteiristas, uma enorme quantidade de material fílmico, mas não encontrou praticamente nada sobre o assunto pretendido e que este fato teria sido responsável pela alteração do ponto de partida narrativo do filme (ROMM in: BEILENHOFF, 2009, p.37).

Deste modo, o cineasta soviético sugere que os cinegrafistas que registraram a conjuntura do regime nazista – responsáveis pela produção do material bruto do seu futuro filme – haviam negligenciado a importância do cidadão fora da sua condição de massa, deixando de registrá-lo. Esta afirmação pode até ter fundamento, pois é de conhecimento geral que o individualismo, em qualquer contexto social totalitarista, tende a ser suprimido. Contudo, ao assistirmos com mais cuidado à obra de Romm, podemos constatar que esse não é o principal motivo das mudanças levadas a efeito em sua narrativa. Ou, melhor dizendo, da ampliação a que este foi submetida. Como espectadores, percebemos que ainda há passagens no filme que apresentam, sim, cenas de cidadãos comuns nas cidades e nos campos da Alemanha da época desenvolvendo as suas atividades corriqueiras.

Assim, concluímos que o problema maior destas imagens para a satisfação das intenções de Romm é o fato de que elas, sozinhas, não parecem capazes de apresentar atitudes ou predisposições visíveis por parte do cidadão em aceitar ou colaborar com as decisões políticas e os acontecimentos do Terceiro Reich. Acreditamos que o diretor tenha enfrentado – apesar de ele mesmo declarar outra coisa – o problema de querer construir um argumento muito forte com base em um material de pouca expressividade ideológica aparente. Exceto as cenas que mostram crianças aprendendo através de livros didáticos cujo conteúdo é repleto de ideais nazistas, os outros retratos do cotidiano das pessoas comuns presentes no documentário não são capazes de revelar qualquer tendência de simpatia ou adequação da vida às condições impostas pelo regime e pela ideologia em vigor. Assim, a estratégia que o filme utiliza para enfatizar a relação destes cidadãos com as atrocidades cometidas pela política vigente é a da justaposição de cenas.

Seguindo a tendência antiga escola soviética de produzir sentido através da montagem dialética, Romm compõe sequências cuja combinação de imagens, de conteúdos bem diferenciados entre si, determina a criação de novos sentidos. Um bom exemplo é o modelo sequencial “criança-assassinato-criança-monstruosidade-criança-morte”, que aparece tanto no início quanto na segunda metade da obra, montado através de cenas diferentes. Percebemos, então, que este modelo é capaz de incitar a dimensão do juízo moral do cidadão comum na Alemanha nazista – pretensão defendida pelo diretor – por induzir uma conexão direta entre a criança inocente e o monstro fascista no qual ela, segundo a lógica apresentada, poderia se transformar mais tarde.

Já no primeiro minuto de exibição vemos um letreiro subindo. Ele informa sobre a procedência das imagens de arquivo que serão vistas a seguir e fornece também algumas diretrizes para a fruição do filme pelo espectador. Entre elas está a seguinte afirmação: “do vasto material disponível, selecionamos aqueles que nos pareciam mais surpreendentes, aqueles que nos permitissem, junto a vocês, refletirmos”. Sem mesmo precisar levar em consideração esta primeira afirmação, somente ao assistir à obra que vem a seguir já fica facilmente perceptível que o critério decisivo para a escolha do material visual a ser montado foi o da capacidade de surpreender, de chocar, de fascinar o espectador. Além disso, diversas ênfases e efeitos são arranjados no decorrer do filme através de recursos técnicos, principalmente os das montagens que combinam significações intrínsecas às imagens disponíveis, seguindo os passos da famosa montagem de atrações de Eisenstein, além da retirada do som das cenas em determinados momentos, da repetição de tomadas, do *zoom in* nas fotos, da câmera lenta, entre outros.

Entre os recursos utilizados para conseguir os contrastes desejados, podemos destacar a grande número de inserções de imagens surpreendentes – sejam estas horripilantes, que causam surpresa, ternura, indignação, ou outros sentimentos que mostram que elas fogem, de alguma maneira, ao lugar-comum – utilizadas de modo alternado, para, por fim, formarem sequências impactantes, que não chegam necessariamente de modo agradável aos olhos do espectador, mas que dificilmente passam despercebidas.

A composição sonora também auxilia na concepção de diferentes efeitos cognitivos: ora na percepção emocional e estética, ora na contradição e na ironia. Como exemplo, mencionemos a passagem inicial do capítulo homônimo ao título do filme, que se inicia com uma cena em plano geral, mostrando o desfile de soldados alegres e bem aparentados ao som de uma animada música popular, do estilo “marchinha”, cantada aparentemente por um coro de homens, dando quase uma (falsa) impressão de som diegético. A imagem sofre corte seco para fotografias de cruéis assassinatos cometidos pelos soldados nazistas, que seriam os mesmos do plano inicial, muitos nos quais aparecem posando juntos, ao lado das suas vítimas, algumas vezes até mesmo sorrindo. O contraste imagético é brusco, mas a simpática música de fundo continua a mesma. Assim, um efeito de ironia surge para nos fazer refletir, entre outros possíveis aspectos, na banalização da violência e da morte. A alegre música contrastando com o horror da imagem consegue criar uma conexão entre duas composições visuais totalmente diferentes, podendo ainda vir a estabelecer, eventualmente, uma relação de causa-consequência.

Romm se concentra no valor expressivo de suas cenas, para, a partir dele, elaborar uma montagem com um alto grau de conteúdo político. A força deste estilo já é percebida nos primeiros cinco minutos de exibição, nos quais podemos ver, primeiramente, cenas feitas exclusivamente para o filme que são de fácil identificação para o espectador e evocam a ternura. A maioria destas tomadas foi feita com câmeras escondidas e rodada em Moscou, em 1965. Trata-se de planos próximos de crianças que desenham os seus avós, tratores, a nova casa com flores, enfim, um mundo pacífico. Uma mulher que conversa com a vizinha; uma moça de olhos grandes se entusiasma com o ingresso na universidade; um casal conversa à beira do lago. O narrador, que chama atenção para a extraordinária capacidade cognitiva do ser humano, também indica quão diferenciadas são as pessoas entre si.⁴¹ No último plano das imagens exclusivas um menino pequeno tropeça na rua, sua mãe o coloca no colo, o protege dos perigos com o seu corpo

⁴¹ Aliás, à medida que o filme avança, mais informações são fornecidas e indicam que o fascismo proíbe o individual, o ser diferente da massa. E até o tema “desenho de criança” é influenciado e massificado pela educação totalitária.

e o leva em direção à calçada. Aí entra uma ressalva que nos conecta diretamente ao passado sangrento: uma famosa fotografia de uma mulher sendo assassinada com o tiro de um soldado, que conserva a mesma posição maternal de proteção sobre a sua criança, mas que, porém, não consegue salvá-la da morte.

Neste primeiro ponto de ruptura, detectamos diferentes tipos de contrastes de uma só vez, que imediatamente demandam a nossa atenção integral e inequivocamente estimulam a nossa capacidade reflexiva. Não se trata somente de uma passagem da vida para a morte, há também um ponto de virada de ordem técnica. A mudança de filme – que, aliás, pelo seu movimento, evoca a vida – para a fotografia – estática, evocando, por sua vez, a morte. Além da dupla passagem da vida para a morte, a fotografia em meio às imagens em movimento, assim como veremos detalhadamente mais adiante, já tem como característica primordial provocar impacto no espectador. Além disso, após os episódios rodados por Romm com câmeras escondidas, esta passagem nos transmite uma primeira impressão de “documentarismo” através de uma primeira imagem de arquivo, ou seja, há também a passagem do material mais recente, rodado especificamente para o filme, para a historicidade do material de “segunda-mão”. Como se já não fosse impacto bastante, podemos conferir também neste mesmo momento, após o sobressalto do ruído de um tiro, a retirada total do som para que o silêncio acompanhe a exibição da fotografia horripilante. Desta maneira, já não há mais qualquer elemento que nos faça desviar a atenção absoluta para ela. Precisamos encará-la e nos chocar com isso.

A sequência seguinte aparece para recriar o impacto que a anterior acabou de estabelecer: vemos uma pequena menina que vira a cabeça até um determinado ângulo e aproxima a mão perto da sua cabeça. Depois disso, há um corte-seco para outro plano próximo de outra menina com uma postura semelhante e também com a mão perto da cabeça. Porém, diferente da primeira, trata-se de uma menina já morta, estirada no chão com outros corpos ao seu lado já em processo de decomposição. A ainda ausente trilha sonora, bem como o som-ambiente, deixam os últimos planos ainda mais salientes e impressionantes em relação aos primeiros. Assim como através da fórmula composta pela sua compatriota Shub, Romm também

faz o uso da aproximação de elementos estéticos entre as tomadas para intensificar a sua diferença contextual. Portanto, é desta maneira brusca e impactante que o diretor inicia o tema do nazismo em seu filme.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Estes cinco primeiros minutos estão entre muitas outras passagens marcantes em mais de duas horas de filme que nunca para de surpreender o espectador, principalmente, como já mencionado, através de seus efeitos de montagem. É possível rir em determinado minuto e sentir uma enorme repulsão no minuto seguinte, como se o espectador se comportasse de uma maneira patológica, tão patológica quanto é o nazifascismo, assim como a postura do filme nos pretende demonstrar.

O caráter satírico

Não podemos dizer que a posição satírica está presente em todas as colocações ou em todos os momentos do filme em questão. Os empregos de ironia e as ridicularizações como forma de crítica aparecem e desaparecem da estrutura narrativa, deixando também espaço à construção de outras percepções por parte do espectador que acarretam sentimentos diferenciados, como a tristeza e a indignação. Categorizamos, porém, o filme como satírico, pois ele possui esta estratégia expressiva como a maior das suas diferenciações no procedimento narrativo. Principalmente se comparado aos outros documentários antinazistas de arquivo, não nos resta qualquer dúvida de que a sátira é a característica de maior destaque em *O Fascismo Comum*. É ela que pode ser considerada a sua maior contribuição para o fornecimento de outro tipo de ponto de vista crítico a respeito do tema que aborda.

Ao olhar ‘sátira’ nos dicionários, a definição corriqueira é de um texto crítico com linguagem picante e jocosa ou de um texto que faz uso do humor. Já Bernadete Pasold, autora que se dedica à sátira como expressão de crítica social aplicada à arte – no seu caso, mais especificamente aplicada à literatura – complementa que a sátira seria uma manifestação artística de ataque àquilo com que o seu praticante não concorda ou não aceita (seja uma pessoa, uma ideia ou uma instituição). Ela tem o intuito de chamar atenção, provocando uma reflexão e suscitando mudanças. A autora também inclui uma definição para a essência da sátira, que seria a de humor fundamentado na fantasia ou no absurdo (1992, p.13).

No geral, artistas satíricos retratam um determinado contexto de modo grotesco e distorcido. A sátira usa o absurdo e o grotesco para compor um cenário que realmente cause estranhamento para remover o leitor – ou, no caso deste trabalho, o espectador – de um estado de repouso. Para tal, ela faz uso de diversas ferramentas retóricas, entre as quais estão a ironia, a justaposição, a alusão, a alegoria, o burlesco e a paródia.

Sendo que algumas destas ferramentas, assim como são definidas no texto de Pasold (Ibid., p. 31), parecem melhor aplicáveis à literatura, podemos mencionar ao menos a ironia e a alusão como figuras diversas vezes presentes no filme de Romm. Segundo a autora, a ironia pode

ser *situacional* ou *inversa*: na situacional, vemos o personagem em uma posição em que ele não deveria estar, com características contrárias às que a sua posição exige ou com humor diferente ao que a situação e o momento pedem. Como exemplo, podemos citar um personagem feliz perto de uma catástrofe, conforme, aliás, já mencionamos através de uma passagem presente no documentário de Romm. Na ironia inversa, vemos comentários implantados com intenções revertidas, como um elogio que se torna uma recriminação ou uma situação passível de elogios que é respondida com uma crítica pejorativa. Veremos mais adiante exemplos irônicos desta configuração.

Também podemos mencionar o uso da alusão no filme, vista mais adiante e definida por Pasold no contexto satírico como a menção de algo que requer um conhecimento prévio do leitor para que comparações e reflexões sejam estabelecidas (Ibid., p. 35).

Pois bem. Antes de mencionar mais passagens satíricas e exemplos da aplicação de suas ferramentas, pode ser que ainda nos reste uma indagação: como é que um filme documentário de admirável sucesso perante o público, produzido pelo maior estúdio da antiga União Soviética – o *Mosfilm* – e que contou com uma enorme repercussão midiática, pôde abordar um assunto tão sério quanto trágico como o nazismo através de uma maneira *satírica*? Como é possível que um filme tenha sido socialmente aceito, sem interditos de ordem ética, mesmo ridicularizando passagens dos acontecimentos e agentes que foram responsáveis pelo sofrimento, pela humilhação e a violenta morte de tantos milhares de pessoas? Em *O Fascismo Comum*, conferimos o significado etimológico primordial do adjetivo “ridículo” apenas para constatar que ele significa “propenso ao riso”. Então, como é admissível que nos flagremos rindo – como de fato fazemos ao assistir à obra – segundos depois de termos assistido, através da mesma narrativa, a algumas das cenas mais tristes já registradas pelo homem, como a dos corpos esqueléticos sendo enterrados em valas comuns ou a das crianças famintas sendo punidas sem causa pelos soldados alemães no Gueto de Varsóvia? Como conseguimos mudar de humor tão rapidamente? Será que a dor que sentimos com a exibição anterior não era sincera? Aonde foi parar o lado mais nobre da nossa humanidade?

É claro que para conseguir o riso até mesmo do espectador mais politizado, diversos recursos audiovisuais estão presentes nesta e em outras obras satíricas de conduta antinazista. Estes recursos podem provocar efeitos psicológicos inusitados em nós espectadores, nos colocando diante da nossa própria e controversa atitude perante as imagens e os sons recebidos. Adiante, abordaremos tais artefatos presentes em *O Fascismo Comum* a fim de respondermos as perguntas impostas no parágrafo anterior.

Analisando separadamente os momentos de graça, percebemos que o filme, apesar de zombar de diversos fragmentos da ideologia nazista – como de certas manifestações artísticas, de rituais inusitados e de exames para a constatação de pureza racial – traz como grande foco da sátira o próprio líder do partido e porta-voz do regime, Hitler. O exagero das suas expressões faciais e dos seus gestos corporais em fotos e em discursos (ênfatizando, principalmente, a teatralidade contida nestes materiais), o seu narcisismo, as repetições de seus sermões, as suas contradições verbais, as suas falhas e as suas curiosidades pessoais. Na exibição de um discurso hitleriano, por exemplo, o se concentrar nas expressões do ditador, o cineasta menospreza o seu conteúdo verbal, realçando o efeito satírico. Pasold afirma que, dentro das narrativas, as personagens encontradas em uma obra satírica seriam caricaturas com pouca profundidade psicológica. Não haveria uma preocupação com a descrição ou composição detalhadas de uma personagem, esta falaria por si só, por seus atos (Ibid., p. 17). Assim, entendemos a frequente abdicação do conteúdo dos discursos de Hitler como uma forma de incentivar a criação do efeito cômico, característico da sátira.

Não podemos nos esquecer também da grande contribuição do texto do narrador, que enfatiza com muito êxito os momentos de graça. Consideramos que as chacotas sobre o ditador presentes no filme são capazes de descaracterizá-lo como uma figura política, o que acarreta também a descaracterização do regime que ele impõe. Então fica claro que estas, assim como outras passagens humorísticas, são marcadas por motivos políticos. Como exemplo de trecho fílmico que apresenta como único intuito a sátira de Hitler, entre diversos outros, podemos mencionar uma do capítulo VIII, na qual diversas fotografias do ditador são exibidas em partes, sofrendo

bruscas aproximações para o plano-detalhe, com a finalidade de sugerir para o público que ele tinha o hábito de posicionar as suas mãos sobre o seu órgão genital. Trata-se de uma observação que, obviamente, não tem qualquer conexão aparente com os seus atos políticos nem com a sua postura ideológica. Aparece apenas para provocar o escárnio da figura do *Führer* e a sua diminuição como figura política.



Figura 5



Figura 6

Porém, percebemos que o cidadão comum, contemporâneo do regime nazista, a respeito de quem, como veremos, Romm possuía grande interesse, não é satirizado em momento algum. O escárnio só acontece quando este aparece na sua condição de massa, ou seja, sem qualquer traço de distinção ou identificação pessoal, assim como a população de qualquer regime fascista. Este fato é compreensível, já que a exposição ou menção de cidadãos comuns isolados, distintos uns dos outros, tende a acarretar em um sentimento de identificação por parte do espectador. Desta maneira, a sua ridicularização pode se transformar em uma ofensa para o público ou em uma provocação para o seu juízo moral, mesmo se este pertencer a outro contexto sociocultural. Chegamos, assim, à descoberta de uma das estratégias para que a abordagem satírica seja moralmente aceita por nós, espectadores: a prudência na sátira do cidadão como sujeito comum e, ao mesmo tempo, singular por sua condição humana.

Aliás, a massa – termo imposto pelo filme como se esta fosse uma concepção exclusiva de Hitler a respeito do seu povo, ou seja, uma característica específica do fascismo germânico –

é diversas vezes zombada no decorrer do filme, notadamente a partir de características físicas ou psicológicas que lhes são atribuídas. Portanto, o que observamos é que está sendo construída uma espécie de depreciação, ou seja, certo desprezo pelo alvo das piadas. Isto fica claro tanto nos exemplos da zombaria com o ditador, quanto agora, quando se trata da população como um corpo homogêneo.

A depreciação no filme se torna ainda mais explícita quando esta massa não aparece visualmente como algo constituído por pessoas. Observamos isto, por exemplo, através de uma passagem já do terceiro capítulo, na qual vemos um *Fackelzug*⁴² Através das perspectivas aéreas do desfile noturno, somos capazes de visualizar somente os pontos de luz em movimento, ou seja, as tochas que os manifestantes seguravam. Sabemos que cada um desses pontos representa uma pessoa, mas a pessoa em si não é vista. Na mesma ocasião, percebemos o elevado grau de atribuição depreciativa do narrador ao referir-se a esta massa, bem maior em comparação aos expostos até então. Ele compara os integrantes deste *Fackelzug* a animais submissos, além de qualifica-los explicitamente com a palavra “ignorante”.



Figura 7

⁴² Estilo tipicamente alemão de passeata noturna na qual cada um dos participantes carrega uma tocha. Na ocasião presente no filme, o *Fackelzug* foi feito em homenagem à tomada ao poder de Hitler, em 30 de abril de 1933.

Voltando a abordar a questão sobre um uso funcional e socialmente aceito da sátira sobre um assunto tão delicado, podemos reconhecer outros cuidados que auxiliaram nas possibilidades expressivas deste documentário soviético. Para tal, relembremos o pensamento de Susan Sontag. Referindo-se ao retrato da violência em geral, a autora declara que “quando se trata de pessoas mais próximas da sua terra, cabe ao fotógrafo mostrar-se mais discreto” (p. 54, 2003). Partindo do mesmo princípio, mas estendendo esta afirmação para outras mídias e perspectivas, concluimos que, quanto mais distante o acontecimento relatado está do seu expositor, menos contido este último precisa parecer. Ou seja, menos privações e censuras morais ele há de colocar nas suas formas de expressão artística e ideológica. E quem satiriza não parece estar muito preocupado com a descrição do material exposto. Assim, encontramos sátiras sobre várias facetas do nazismo em países fisicamente e, sobretudo ideologicamente distantes da nação que sediou este regime, a Alemanha.

Em 1941, ainda durante a Segunda Guerra, observamos o surgimento de um curta-metragem inglês de arquivo baseado na sátira e que, se ainda não pode ser considerada antinazista,⁴³ seria ao menos antialemão. Trata-se de *Swinging the Lambeth Walk – Nazi Style*, de Charles Ridley (LEYDA, 1964, p.55). O cineasta mostra um material imagético cheio de trucagens a partir das imagens da marcha dos soldados durante uma parada militar em Nuremberg, sob o ritmo de uma conhecida música da Inglaterra que, aliás, deu origem a um longa-metragem de comédia homônimo, de 1939. Desta maneira, na posterior compilação de Ridley, os soldados parecem estar dançando a festiva melodia de forma coordenada. A ridicularização da marcha do exército alemão – fardada de maneira imponente e extremamente sincronizada, enfatizando o seu caráter reverente e inflexível – é feita por um artista não-alemão

⁴³ Considerando que o termo “antinazista” se refere à posição ideológica contrária à do regime nazista, entendemos aqui que esta definição serve para designar manifestos feitos a partir de um conhecimento amplo do que foi este regime, o que raramente era possível ainda na época de seu acontecimento, durante a Segunda Guerra, por causa do limitado fluxo de informações entre os países que faziam parte dos acontecimentos bélicos.

para o seu público, o de um país inimigo de guerra. Fica evidente o intuito do cineasta em desqualificar a entidade militar do adversário e, ao mesmo tempo, divertir o espectador. Sendo assim, esse exemplo mostra como a rivalidade bélica entre o contexto produtor da obra e o contexto a que ela se refere faz parecer propícia a construção de uma narrativa satírica a partir do material alheio.

Ainda dentro desta linha de pensamento, vale a pena mencionar duas passagens do filme de Romm, uma no capítulo IV e outra já no final, no capítulo XVI. A primeira sequência mostra trechos dos conteúdos dos cinejornais dos países ocidentais capitalistas na época em que Hitler subiu ao poder. A segunda sequência, no último capítulo do filme, é mostrada como uma compilação de noticiários contemporâneos ao documentário, ou seja, já dos anos 60. No entanto, o caráter festivo da trilha sonora, bem como a banalidade do conteúdo dos noticiários, se mostram muito semelhantes. Eles são acompanhados pelo comentário ácido do narrador e nos deixa clara a alienação da população ocidental através do “retrato social” fornecido pela sua mídia, enquanto a massa continuaria submissa e milhares de seus soldados perderiam as vidas em guerras.

No primeiro caso, junto às atividades sociais dos reis e rainhas dos países ocidentais, vemos atividades humanas e concursos inusitados, como o de uma mulher que, ao segurar um suporte pela boca, desliza por uma linha entre os arranha-céus de Nova Iorque. Na segunda sequência, com noticiários de trinta anos mais tarde, o filme mostra que a alienação dos conteúdos da mídia capitalista continua a mesma: observamos grande quantidade de concursos de beleza e competições bizarras, como a de dirigir automóveis sob duas rodas por mais tempo, ou também invenções ridículas (ou pelo menos risíveis) em prol do entretenimento descomprometido, como a preparação de um quadro através de uma explosão de tintas, ou a sua posterior exposição em uma requintada galeria de arte e sua venda para um admirador engravatado.

Ao mesmo tempo em que o grau de ridículo do conteúdo destas passagens nos faz rir, ele também nos faz, de alguma maneira, sentir vergonha por pertencermos à “parte” do mundo criticada – a ocidental capitalista – cuja cultura midiática, que é a crítica-alvo destas passagens,

pode ser até os dias de hoje, em grande parte, considerada risível e marcada principalmente pelo entretenimento descompromissado. Percebemos, também, o quão anormal nos parece o confronto com uma sátira de nós mesmos e o quão rara é a nossa vivência de uma situação deste tipo. Assim, para auxiliar na nossa descoberta de como é possível o riso através de um filme cujo tema é tão trágico, consideramos a experiência que acabamos de descrever como parte da resposta, de que os documentaristas satíricos buscam, de fato, as distâncias (espaciais, temporais, ideológicas) do contexto retratado para que a sua zombaria crítica seja de fácil aceitação pelo público.



Figura 8



Figura 9

Junto à distância geográfica, adicionamos o conhecimento teórico visto no primeiro capítulo deste trabalho, de que depois da Segunda Guerra foi necessário um período de silêncio – decorrência do choque e da proximidade temporal da população mundial ao evento-limite Holocausto – para que os acontecimentos relacionados ao nazismo pudessem, enfim, ser retrabalhados pelas mídias e pelas artes em todo o mundo, em especial pelo cinema. Partindo desta informação, não é de se espantar o fato de mencionarmos um filme documentário soviético do meio da década de 1960 como o mais representativo da categoria de arquivo antinazista satírico. Inserido em outro país e em um contexto político completamente diferente – pelo menos na visão dos soviéticos - além de vinte anos após o término da guerra, o filme assegura uma posição de conforto para trabalhar o assunto da forma que lhe parecer mais oportuna, sem medo

de ser condenado pelos órgãos reguladores do seu governo ou ofender o público para o qual ele foi a princípio destinado.

Ainda sobre a questão de como foi possível satirizar fragmentos de um tema que representa um enorme tabu para a sociedade alemã até os dias de hoje, mencionamos, em segundo lugar, as particularidades do fenômeno do riso no exercício da formação crítica. Henri Bergson (1940), filósofo estudioso do fenômeno do riso, acredita que o ato de rir exige certo relaxamento conceitual e a capacidade de flexibilidade moral do espectador. Portanto, esta ação é capaz de camuflar a intensidade de uma abordagem sociopolítica na obra de arte, deixando-a como algo leve e gostoso de ser desfrutado no momento de seu consumo, mas que dificilmente se deixa esquecer sem qualquer efeito, sem que antes tenha modificado algo do antigo estado de espírito ou do ponto de vista existencial do espectador.

Bergson fundamenta a sua teoria e demonstra que não é possível rir e sentir, por exemplo, pena ou amor no mesmo exato instante, por menor que seja o tempo de duração desse instante de fruição do cômico. Para o filósofo, o advento da comicidade exige uma anestesia do coração. Sendo assim, ela consiste em uma decodificação do intelecto, ou seja, ela se dirige à inteligência pura.

Esta proposição ajuda a explicar a absorção menos passional do produto de Romm por parte dos espectadores. Os momentos de sátira do filme seriam, sobretudo, desfrutados através da mente, causando, em primeira instância, o efeito de diminuição de sentimentos, como, por exemplo, a revolta moral. Esta afirmação diz respeito à totalidade da obra e demonstra, então, uma predisposição ao relaxamento cognitivo emocional que vale para aumentar a possibilidade de aceitação ética de qualquer uma das composições apresentadas por ela.

O filósofo, por fim, define a comicidade como a rigidez que a sociedade quer combater e o riso, como a sua expressão por esta sociedade. Desta maneira, voltamos novamente ao ponto de partida da nossa análise: o caráter crítico, inconformado, a posição revolucionária que é possível estar por detrás do riso, também causado pela sátira. Através de sua característica “anestésica”, o tom de brincadeira é capaz de dizer o inexprimível e de liberar a tensão. A sátira

se apresenta, portanto, como uma excelente escolha para a condenação de uma ideia ou uma atitude, fazendo isto de uma maneira despojada que também evita demasiado repúdio por parte do espectador. Desta maneira, podemos afirmar que o caráter satírico se torna uma excelente alternativa para o material com o qual levamos a cabo os propósitos deste trabalho, ou seja, ele exerce a função social de reprovação das ideias que serviram de base para o estabelecimento do regime nazista.

Por último, uma informação importante que contribui para a aceitação social do filme antinazista satírico de Romm através do ponto de vista moral é o fato de que a sua narrativa estabelece, desde o começo, uma espécie de papel dramático para cada lado dos envolvidos nos conflitos apresentados. O filme deixa claro que para toda imposição ideológica e para todo desrespeito cometido contra o ser humano houve um “mandante”, bem como um “empregado” executor, não identificado individualmente na obra, mas tido como ignorante e submisso. Também mostra a tragédia humana como a implacável consequência destes atos e as atitudes de resistência como o modelo superior de comportamento a ser alcançado. Assim, apesar de não mencioná-los verbalmente como tais, deixa claro que no seu relato histórico existem vilões, vítimas e também heróis.

A própria co-roteirista da obra, Maja Turowskaja, também reconhece, décadas mais tarde, esta exacerbada atribuição de valores aos papéis sociais apresentados em *O Fascismo Comum* (in: BEILENHOF, 2009, p. 8). Ela a contextualiza ao momento de realização da obra: a União Soviética durante a Guerra Fria. O argumento do filme seria, como um todo, distorcido pela visão soviética de um mundo bipolar, que atribuiria aos agentes mostrados na obra de Romm distinções definidas entre o bem (aquele cujas ações evocam o socialismo humanitário) e o mau (os fundadores do militarismo e do fascismo a partir de ideias capitalistas). Desta maneira, obviamente, apenas os “maus” do filme são os agentes ridicularizados. O filme constrói, através da sátira, a sua crítica aos atores que ele considera como abomináveis dentro do ponto de vista correspondente ao seu sistema. Hoje em dia podemos mais facilmente ponderar a posição crítica

do filme. Ela é mais passível de argumentações contrárias e de questionamentos éticos na atualidade do que no seu contexto original de produção.

Fotografias

Um recurso estilístico utilizado por Romm diversas vezes ao decorrer do documentário é a inserção de fotografias e sequências fotográficas. Através da visita a tantos arquivos e a disponibilidade que os produtores de *O Fascismo Comum* tiveram em utilizar a quase infinita quantidade de material audiovisual, sabemos que a oferta de material fotográfico encontrado tampouco teria sido pequena. Apesar das fotografias estarem presentes por todo o filme, este não exhibe uma enorme quantidade delas. Na maioria das vezes, as imagens estáticas aparecem no documentário em blocos. Romm optou por reservar poucas, mas passagens muito especiais da sua obra à fotografia, criando com elas sequências cheias de significado e propensão à reflexão.

Apresentaremos, em um tópico específico sobre a fotografia em meio ao filme documental de arquivo, alguns exemplos de fotos isoladas e, principalmente, destas sequências fotográficas, cuja função de destaque é estratégica para o seu momento de exibição. Contudo, vale a pena mencionar aqui que estas sequências se tornam, no desenrolar do longa-metragem, cada vez mais recorrentes. Além disso, elas assumem, no geral, a função de apresentar uma vertente psicológica bem específica dentro do regime nazista. Ou seja, elas são capazes de declarar algo sobre os anseios e os sofrimentos dos diferentes atores do sistema, como se fossem parênteses contendo observações e ressalvas ainda mais pessoais dentro da estrutura narrativa que o texto – que seria a imagem em movimento – estabelece.

Também consideramos interessante a observação de que dentro do capítulo VI, há uma sequência fotográfica que tem o importante papel de narrar um dos mais tristes episódios das atrocidades nazistas: o fechamento do gueto judeu em Varsóvia onde morreram de fome e de doenças milhares de seres humanos. Sabendo que as impressionantes filmagens de dentro do gueto – aliás, as únicas conhecidas até hoje – constituíram, poucos anos antes, a sequência mais

famosa e mais lembrada do filme de arquivo de Erwin Leiser, o *Mein Kampf*, a opção de Romm em apresentar a tragédia apenas através de fotografias nos parece uma decisão motivada pela diferenciação e novamente pelo destaque, visto que o diretor se mostra, em diversas passagens do seu documentário, a ciente do impacto que a fotografia causa quando vista na tela de cinema em meio aos filmes. Enquanto a câmera “passeia” pelas fotos da rendição dos judeus na capital da Polônia, exibindo calmamente os seus detalhes, o frenético narrador passa a assumir uma postura lacônica e uma suave música de instrumento de corda auxilia na comoção do espectador ao vê-las.

Sobre o narrador

A intervenção midiática no material nazista a fim de conceber efeitos contrastantes não se vê apenas na diferença entre fotografias e imagens animadas, mas também na diferença entre imagem e voz. Conforme afirma Beilenhoff (2009, p.18), o documentário foi montado, a princípio, como se fosse um filme mudo, ou seja, tendo a sua estrutura guiada por critérios meramente visuais. O intuito era o de deixar as sequências de imagens – muitas vezes também complementadas pelos sons ambientes – como formadoras de uma estrutura autocompreensível, antes de qualquer atribuição extra de significado através da música e, principalmente, do texto verbal. Portanto, o relato do narrador viria em um segundo momento, abrindo caminho para uma nova percepção semântica das imagens.

Entre os realizadores houve muitas discussões sobre como este comentário deveria ser estabelecido. Também se debateu sobre as diferentes vozes – todas masculinas – que poderiam assumir o papel do narrador. O que todos os envolvidos rejeitavam era a chamada *voz de Deus*, com as suas asserções declaradas com grande autoridade. Porém, tampouco lhes bastavam apenas as vozes diegéticas. Realmente, como veremos mais tarde ao exemplo do filme *Suástica* (1973) de Philippe Mora, a tarefa de compilar imagens de arquivo sobre o tema em questão – sendo que a maioria delas foi captada originalmente com um intuito pró-nazista – e conseguir, mesmo

assim, deixar clara a postura de repúdio à sua ideologia sem gerar dúvidas, é uma tarefa muito difícil e raramente livre de “interpretações equivocadas”.⁴⁴

Desta maneira, em contraponto à retórica de uma compilação de imagens e sons mais “clássica”, como vimos através do exemplo de *Mein Kampf* – onde as imagens parecem ilustrar um texto pré-concebido e compreensível por si só – o que notamos aqui é uma narração que foi claramente desenvolvida em um momento posterior à montagem do material visual por completo. São comentários que abdicam de uma referência pedante sobre as datas ou os locais dos acontecimentos. Eles seguem um fluxo de pensamento espontâneo a partir das impressões visuais, algo mais natural ao ser humano, ora sensibilizado pela força expressiva da cena, ora mostrando-se descomprometido, apenas achando graça em alguns detalhes das composições imagéticas.

Em sua criação, Romm utiliza uma dupla estratégia: por um lado, ele desenvolve um processo reflexivo a partir das imagens, por outro, ele dá ao comentário uma nova dimensão: seu espectro de registros falados vai do patético ao irônico, da descrição do contexto ao comentário pessoal, do autoquestionamento ao estímulo da audiência. Notamos que as informações dadas pela narração são formuladas de uma maneira mais instintiva. Ao ouvi-las junto às imagens e à composição musical escolhida, temos a impressão de estarmos ouvindo os comentários de um amigo que assiste ao filme ao nosso lado. O que nós ouvimos é uma voz que renuncia às normas e escapa dos registros convencionais, ela é narrativa, retórica, irônica, indignada e, em termos, até calada. É a própria voz do autor do filme. Então, ninguém melhor que Romm para “dar-lhe vida”.

Assim, não somente o texto, mas também a voz que comenta o que vemos durante todo o filme é, literalmente e diferente do comum, a voz do próprio diretor – tratando-se, obviamente, da versão original em russo. Portanto, ela nos enfatiza a força da “voz” que já falava por si só

⁴⁴ Apesar da consciência de que nenhuma interpretação pode ser, em sua natureza, equivocada, inserimos esta conotação polêmica apenas para simplificar uma ocorrência sobre a qual nos deteremos mais tarde, no interior do capítulo “compilação temática”.

desde antes do complemento sonoro, ou seja, desde que havia sido terminada a extravagante montagem dos outros elementos que compõem o documentário. Romm comenta a montagem com a precisão de quem selecionou pessoalmente as imagens do filme, ao mesmo tempo com a naturalidade de um espectador que o assiste já acabado.

Apesar do cuidado tomado através das estratégias que viabilizam a prática da sátira, mesmo se tratando de um assunto tão delicado, *O Fascismo Comum* é um filme que expõe as suas ideias de uma forma muito passional. Por isso mesmo, ele é suscetível a críticas e opiniões contrárias às suas intransigentes abordagens. Por outro lado, não podemos deixar de considerar importante a abertura cognitiva que esta pessoalidade possibilita. Enquanto a maioria dos documentários se concentra na pontuação dos fatos através de seu desenrolar histórico, a abordagem provocante de *O Fascismo Comum*, mais concentrada na dimensão psicológica dos acontecimentos, nos abre uma nova perspectiva para o conhecimento histórico e a compreensão destes últimos. Desta maneira, ele é capaz de preencher lacunas mentais até mesmo de quem, apesar de não ter vivido o período do relato, possui bastante familiaridade com o tema.

Este foi o caso da já mencionada estudante da República Democrática Alemã, que escreveu, aos 14 anos, um texto escolar sobre as impressões obtidas através da fruição do filme.⁴⁵ Ainda nos anos 1960, a menina, que contava também com relatos de pais e parentes que vivenciaram os fatos, afirma que foi apenas através do documentário de Romm que algumas de suas indagações remanescentes foram respondidas. Apesar de muito estudo e explicações sobre os acontecimentos do ainda recente Terceiro Reich, a menina afirma que ainda lhe faltava o conhecimento de “como tudo aquilo foi possível” e “como as pessoas se deixaram levar por ideais que, poucos anos mais tarde, pareceriam tão absurdas” e que *O Fascismo Comum* teria, finalmente, lhe proporcionado as respectivas respostas (BEILENHOFF, 2009, p.281).

⁴⁵ O autor alemão Beilenhoff menciona trechos dessa carta de cunho nacionalista na qual fica muito marcante o orgulho da procedência de um contexto socialista, assim como acontece no próprio filme de Romm.

O Fascismo Comum e as marcas do seu tempo

É preciso novamente dizer que este, assim como os outros filmes analisados nesta tese, dialoga com o seu contexto de produção. Contudo, à primeira vista, *O Fascismo Comum* pode parecer um documentário que se debruça, simplesmente, sobre acontecimentos passados de um país distante do país em que foi realizado, tanto fisicamente quanto ideologicamente. Mas, definitivamente, não é bem assim. Muito pelo contrário: através da análise mais minuciosa do seu material, do estudo do seu contexto, do seu meio de produção e da trajetória do seu diretor, percebemos como a obra está completamente enraizada no contexto social, político e cultural no qual se deu todo o seu processo de realização.

Em primeiro lugar, sabemos que o cinema da União Soviética sempre manteve laços inseparáveis com o governo e a sua ideologia vigente. Uma espécie de mutualismo foi estabelecida entre estes dois agentes,⁴⁶ pois ao mesmo tempo em que o cinema da pós-revolução pôde revelar cineastas engajados na causa socialista, o incentivo por parte do Partido Comunista criou-lhes um ambiente favorável para o maior desenvolvimento artístico. É claro que a cada período governamental as artes apresentavam as suas particularidades estéticas, narrativas e, por consequência, ideológicas; mas o fato é que a cinematografia soviética sempre esteve vinculada aos interesses do governo e, na regra, serviu de porta-voz dos seus ideais. Isto não quer dizer que não existiram conflitos de interesses entre os agentes, e sim que esta particularidade do cinema soviético definiu diretrizes para a criação de uma concepção de cinema que recebeu destaque mundial.

Não diferente de outros cineastas soviéticos, Romm também consolidou a sua carreira com obras de ficção cujos vieses ideológicos eram compatíveis com os interesses do poder estabelecido. Também acreditou na formação intelectual do cidadão através dessa arte, visto que

⁴⁶ Em seu livro sobre a cinematografia soviética, os irmãos Shlapentokh (1991, p.14) consideram como românticos e/ou ingênuos os autores que se dedicam a analisar a cinematografia soviética levando em consideração apenas o viés artístico/vanguardista da obra e o seu caráter revolucionário, desconsiderando a pressão ideológica sofrida pelos artistas do meio.

realizou diversas obras que refletiam esta crença. Os seus filmes *Lenin in October* (1937) e *Lenin in 1918* (1939), ambos rodados a mando de Stalin, dramatizaram a história de vida do líder da revolução, trazendo-a como exemplo de ética e postura a ser seguida. Foram também nestes dois filmes que Romm ficou conhecido por acentuar a participação do então editor jornalístico Josef Stalin durante as suas empreitadas revolucionárias, bem como por cultuar a sua figura, já que na época de produção dos filmes ele já era secretário-geral do Partido Comunista, ou seja, líder da União Soviética e severo ditador.

Após a morte de Stalin em 1953, durante o começo da abertura política na União Soviética, Romm se mostra arrependido do culto à sua personalidade nas obras. Desta maneira, ele retira pessoalmente as imagens do ditador de todas as cenas nas quais ele aparecia (BEILENHOFF, 2009, p.9).

Assim, em *O Fascismo Comum*, ao enfatizar a força destrutiva do totalitarismo nos países capitalistas, o cineasta faz alusão ao próprio passado nacional, ou seja: o filme repudia o passado político de um país distante da União Soviética ao invés de abordar acontecimentos semelhantes que ocorreram através de outros nomes dentro do seu próprio país. Conforme vimos, a alusão também é um traço típico das obras satíricas que buscam a crítica social através do humor.

Também verificamos no documentário aqui em análise uma exposição de valores bipolares, ou seja, uma divisão entre aspectos que representam o “bem” para o mundo e o seu “mau”. Esta postura é, talvez, além de outra marca da obra de arte satírica, a maior influência do espírito do seu tempo de produção, pois toda a época do Degelo foi marcada pelas disputas indiretas entre os Estados Unidos e a União Soviética, a Guerra Fria. E foi justamente por volta de 1965 – ano de produção do filme – quando as tensões existentes entre as duas superpotências atingiram o seu auge.

Observamos o último capítulo do filme como o maior transmissor desta concepção bipolar do mundo. Não é à toa que ele, conforme já comentado, se intitula “o último inacabado capítulo”. Afinal, através da ideia passada pelo documentário, concluímos que não seria possível

colocar um ponto final na abordagem nazista enquanto “as nações capitalistas ainda insistissem em perpetuar os seus preceitos”. Conferimos no último capítulo a também já mencionada mídia banal dos cinejornais da Alemanha Nazista. Elas são compiladas juntamente com o conteúdo, igualmente banal, dos noticiários nas mídias dos países ocidentais capitalistas. Além disso, testemunhamos o treino de soldados norte-americanos em movimentos animais, ficando impossível não nos recordarmos das inúmeras reiteraões durante todo o filme que comparavam os soldados nazistas aos animais irracionais adestrados conforme os interesses das autoridades. Como se esta alusão não bastasse, o narrador complementa esta cena com as seguintes palavras: “e novamente tenta-se converter o homem em uma besta”. Também no mesmo capítulo, nos são mostradas cenas recentes de desfiles militares nos países do ocidente, sucedidas por brigas, conflitos e demonstrações neonazistas. Mais uma vez o narrador faz alusão ao passado alemão: “parece que se removeu o câncer, porém ficou a metástase e não só na Alemanha Ocidental”. Por último, são exibidas cenas de destruição provocada pelas bombas nucleares norte-americanas.

O novo modo de pensar e agir dos países capitalistas são colocados, o tempo todo, como repetições das atitudes nazistas. A relação de causa-consequência entre estas duas formas de governar é claramente desenvolvida no discurso do filme. Também observamos que a violência presente nas cenas do seu último capítulo parece cada vez mais intensa. Podemos chegar à conclusão de que as atrocidades conferidas no passado podem se repetir de uma maneira ainda mais grave. Porém, Romm decide não terminar a sua obra-prima de uma maneira apocalíptica, apontando, através do papel de narrador, que a humanidade não estaria perdida, pois, segundo ele, toda criança nasceria boa e caberia aos educadores ensiná-las o caminho do bem – pelo qual se entende, obviamente, o socialismo.

Desta maneira, podemos comprovar que a narrativa do filme carrega esta grande influência dos pensamentos da sua época de produção: o *bem* do lado do socialismo humanista e, do outro lado, o *mau* do capitalismo que, no filme, é considerado como o resultado do militarismo e do fascismo ocidental.

Só que, conforme já vimos, as características que servem para designar o militarismo e o fascismo – ou seja, a mobilização psicológica da massa, o culto popular à imagem de um líder, a concentração de poder através da estatização de todos os serviços públicos, entre outros – refletem constantemente algumas características da experiência com a própria cultura política na União Soviética. Desta maneira, acreditamos que os realizadores podem ter deixado transparecer, por detrás da estrutura da obra, algo que podemos chamar de “temor em relação ao futuro socialista da União Soviética”: se o caminho percorrido no passado se assemelha, talvez o presente esteja igualmente “ameaçado”.

A reflexão sobre a aproximação dos regimes totalitários sugerida pelo filme está bem explícita em um depoimento da co-roteirista e idealizadora da obra:

Certa vez um homem da República Democrática Alemã me perguntou por que nós utilizamos material alemão, se nós por um acaso não tínhamos material da própria experiência para utilizar. Eu tentei responder diplomaticamente, mas com sinceridade: O senhor já conheceu algum artista cujo trabalho não é apoiado pela própria experiência? (TUROWSKAJA in: BEILENHOFF, 2009, p.260⁴⁷)

A partir do relato, constatamos que a motivação inicial para a composição do filme foi, realmente, o próprio passado político. Se a abordagem fílmica do Período Stalinista não era tão aceitável no contexto de produção de *O Fascismo Comum*, seja por motivos de segunda ordem – os censores – ou pelo fato das crueldades cometidas na época ainda serem encaradas pelos soviéticos como “feridas abertas”, pelo menos um ponto de partida para a reflexão a respeito do seu passado, seu presente e seu futuro está implícito no documentário em questão. Portanto, acrescentamos a ele a função “terapêutica” de retrabalhar os acontecimentos passados internos, criando uma maneira eufemística de autocrítica e um convite à reflexão diante dos próximos passos.

⁴⁷ Tradução nossa

A influência de *O Fascismo Comum* está presente também no último filme de Romm, intitulado *...And I Still Believe*. O cineasta faleceu em 1971, sem terminá-lo. No ano seguinte, a obra, que oferece um breve panorama dos acontecimentos históricos do século XX, foi concluída por três dos ex-alunos do diretor: Klimov, Hutsiev e Lavrov. Assim como o seu filme anterior, trata-se de um documentário de arquivo, também narrado, em grande parte, pelo próprio cineasta e, mais uma vez, através de uma forma muito pessoal.

2.5. SUÁSTICA

O documentário *Suástica*, do diretor franco-australiano Philippe Mora, foi produzido e lançado na Inglaterra, em 1973. Trata-se de um longa-metragem de 95 minutos inteiramente compilado através de imagens de arquivo, cujo material provém de empresas e institutos privados e públicos da Alemanha Ocidental, dos Estados Unidos e da Inglaterra. Ele conta com imagens inéditas e com filmes de grande diferença qualitativa entre si, além de imagens em preto e branco e também a cores – sendo estas últimas um diferencial para um documentário antinazista de arquivo.

Philippe Mora, filho de um alemão judeu fugitivo de guerra, cresceu na Austrália em uma família de artistas influentes e começou a fazer filmes quando ainda era uma criança. No seu vasto currículo artístico há de curtas a longas-metragens, entre filmes experimentais, animações, documentários e ficções. Foi diretor de *Mad Dog Morgan* (1976), filme australiano de ficção que foi o maior sucesso de bilheteria no ano de seu lançamento. Apesar da versatilidade das suas realizações, percebemos que a utilização de fotos, de filmes de ficção e de filmes históricos de arquivo para as suas próprias composições sempre foi um método recorrente em suas obras.

Em entrevista, também encontrada na reportagem do jornal online Global Post,⁴⁸ o cineasta afirma que, para *Suástica*, pretendia na verdade rodar um filme sobre Albert Speer, o arquiteto-chefe e ministro do armamento durante o Terceiro Reich e que, ao contrário de muitos de seus colegas de partido, não foi condenado à pena de morte no Julgamento de Nuremberg. Durante a estadia na casa do ex-ministro, Mora teve a oportunidade de assistir a alguns dos seus filmes caseiros. Em uma das sequências, o cineasta reparou que a namorada de Hitler, Eva Braun, era vista segurando uma filmadora. A partir de então, Mora passou a alimentar a ideia fixa de encontrar os supostos filmes de Braun. Apesar de haver seguido algumas pistas falsas, acabou por descobri-los junto a outros filmes caseiros em um arquivo pertencente ao Pentágono, nos Estados Unidos, onde teve autorização para utilizá-los. Esta seria a primeira vez na história que tais rolos de filmes se transformariam em trechos de um filme documental. Este material, inteiramente rodado na residência particular do ditador, na região montanhosa de Obersalzberg, sul da Alemanha, se tornou o maior destaque de *Suástica* e o seu grande diferencial enquanto filme de arquivo com material da Segunda Guerra.

Em sua narrativa, o documentário não relata acontecimentos políticos ou sociais de maneira densa, nem mesmo de forma minimamente didática a ponto de ser autocompreensível para um espectador leigo em relação aos acontecimentos históricos. Sendo assim, ele não possibilita o reconhecimento de uma estrutura estritamente cronológica em relação aos eventos que ilustra, pois tampouco fornece uma orientação espaço-temporal satisfatória. Além disso, o filme abdica quase inteiramente da imposição de datas e raramente informa os locais dos acontecimentos ou algo sobre o contexto dos atores sociais envolvidos nas cenas. Assim, para uma fruição plena, o espectador precisa ter um conhecimento prévio do contexto retratado, o que, certamente, já era de se esperar do público inglês no ano de sua estreia.

Também não podemos falar aqui de uma estrutura psicológica didática a respeito da apresentação que o filme faz sobre os acontecimentos. O que percebemos é uma montagem na

⁴⁸ Disponível em: <http://www.globalpost.com/dispatch/germany/101206/swastika-film-adolf-hitler>

forma de ensaio, que reúne e aborda alguns conceitos pontuais e independentes entre si sobre a existência de Hitler e da vida na Alemanha da época do Terceiro Reich. Ele demonstra ser a manifestação de uma impressão pessoal sobre aquele momento histórico, com pequenas ênfases temáticas pontuais, focadas principalmente em aspectos da vida privada de alguns conhecidos protagonistas do regime e também de cidadãos comuns.

O filme se inicia com a entrada de Hitler no poder e mostra a vida que se segue depois disso: o dia a dia do trabalhador rural, os movimentos das cidades, os soldados saindo para trabalhar e as crianças indo para a escola. No fundo de quase todas as cenas, como se elas tivessem sido escolhidas a dedo por conta disso, vemos bandeiras com o símbolo da suástica, ou então fotos e referências ao ditador. Também vemos cenas de convivência familiar e amistosa na residência de Hitler, distribuídas pelo filme todo em diversas pequenas sequências. Mostram-se também exposições de arte, peças de teatros, concertos e paradas militares. Outras sequências exibem os exames médicos comprovando a origem ariana do povo bem como esculturas greco-romanas e o culto aos padrões de beleza impostos pelo regime racista. Também temos sequências constituídas de vários planos descontextualizados da imagem de Hitler e as várias homenagens feitas a ele nos mais diversos momentos, assim como alguns de seus discursos clamando obediência e submissão ao povo. O documentário segue mostrando sempre muitas cenas familiares, cerimônias e atividades em conjunto, com ligeira ênfase nas crianças. Já no final do filme, conferimos uma sequência dedicada a mostrar o ódio aos judeus, através da hostilidade pessoal e da depredação de seus bens. Também no final, há algumas cenas que evocam o contexto de guerra, como soldados armados em trincheiras, aviões atirando mísseis, cidades em chamas e homenagens a vítimas de batalhas, que vão ficando cada vez mais frequentes, até que, por fim, vemos cenas de cidades alemãs devastadas e montanhas de mortos, culminando no desfecho da obra.

O documentário começa com a sequência de um filme encenado – ou seja, de ficção – que apresenta, através da distribuição de uma edição extra de um jornal em Berlim, o acontecido que já foi mencionado: a tomada de poder por Hitler. Esta primeira sequência serve como uma

introdução, em sentido amplo, de todas as sequências posteriores. É através dela que percebemos que estamos prestes a assistir não somente a cenas do Terceiro Reich, mas também a um tipo específico de cenas: aquelas que estão fora do foco principal da mídia. Nesta espécie de prefácio, vemos apenas a chamada principal de um veículo midiático de grande massa (o jornal), mas o foco é nas pessoas da cidade, aquelas que vendem os jornais e as que o consomem, as que exploram a cidade, as que observam as reações das outras pessoas, enfim, as que ali vivem. Assim, a primeira sequência nos adianta a perspectiva através da qual as cenas seguintes serão conduzidas, uma perspectiva que raramente foi explorada pelos filmes históricos: a da cidade, dos vilarejos, da população - em grande parte não engajada politicamente -, a do trabalhador agrário e seu cotidiano, normalmente longe da luz dos holofotes, a de dentro das casas dos cidadãos e, também, conforme já mencionado, de dentro da casa do próprio Hitler.

Percebemos também uma grande preocupação estética nas composições imagéticas exibidas. Talvez seja por causa da propensão à exploração do cinema experimental revelada pelo diretor posteriormente, o fato é que observamos a valorização dos componentes visuais nos enquadramentos e das texturas das imagens, que também aparece em detrimento da narrativa linear clássica, além de alguns planos aparentemente descontextualizados que servem como “planos-moldura”.⁴⁹ Entre uma e outra sequência vemos também cenas que se apresentam como belas composições imagéticas e se mostram demasiadamente longas para aquilo que representam para a diegese, confirmando, assim, a preocupação do diretor em dar ênfase à fruição visual.

⁴⁹ Consideramos aqui como “planos moldura” as cenas em close up ou, ao contrário, em plano conjunto, que mostram alto valor estético de fenômenos ou paisagens naturais, tais como o arder das chamas de uma fogueira ou as imagens aéreas e panorâmicas da natureza e dos cenários urbanos. Quanto aos “planos estendidos” para a fruição estética para além da narrativa, mencionamos cenas como a do rolar de um objeto em câmera lenta, ou a sequência de bombardeios composta por filmes de diferentes qualidades, nas quais não reconhecemos locais ou datas, porém podemos apreciar o movimento dos objetos sendo dilacerados e explodidos.

A iconomania

Conforme já mencionamos, observamos a grande importância dada ao valor simbólico de algumas imagens e objetos, principalmente quando se tratam de bandeiras, braceletes e brasões que comportam o símbolo nazista que também dá nome ao filme: a suástica. São milhares de suásticas espalhadas pelo filme inteiro. Elas são capazes de denunciar a procedência e a data aproximada das imagens, bem como deixam claro a forte imposição política do contexto e a sua reiteração ideológica através desse símbolo, presente em cada esquina, nas cenas urbanas e rurais corriqueiras e na vida do cidadão comum.

Por esta grande importância dada ao símbolo da suástica, ressaltamos uma característica latente do filme: a sua *iconomania*. O apego ao símbolo é responsável por construções narrativas que, por sua vez, ressaltam a própria importância de signos de persuasão fascista na vida das pessoas em uma sociedade tomada pela ditadura. Como exemplo, temos uma sequência que, primeiramente, mostra cenários urbanos que exibem muitas bandeiras com a suástica, sendo estas de diversos formatos e situadas em diversos lugares. Em seguida, assistimos a cenas de paradas populares lotadas. Nelas, vemos cidadãos com braços esticados para frente e levemente inclinados para cima, em sinal de reverência ao *Führer*. Nesta sequência, por exemplo, Mora se dá ao luxo de abdicar da passagem de Hitler, mas a sua presença na ocasião, assim como a presença de seu regime opressivo em todos os setores da vida dos cidadãos, fica clara para qualquer espectador.

Em outra na sequência, repleta de planos próximos de Adolf Hitler, o filme enfatiza a idolatria de sua imagem que era feita naquele contexto e deixa claro que o fanatismo é o ponto central da narrativa. Contudo, estabelecendo uma perspectiva crítica, constatamos que, ao enfatizar esta idolatria, o cineasta acaba, de certa maneira, por repeti-la, constituindo um filme apegado a símbolos e cuja narrativa depende principalmente das imagens de culto, tanto as de Hitler e quanto as da suástica. Desta maneira, encontramos uma contradição implícita na linguagem utilizada em *Suástica*: o discurso crítico de um fanatismo se mostra tão dependente das imagens que o representa tanto quanto ele.

Estranhamento e identificação

Suástica é uma obra impressionante no sentido mais literal da palavra. Depois de assisti-la, dificilmente conseguimos apagar algumas de suas cenas da nossa memória. Por ser constituída, em grande parte, por imagens de arquivo até então inéditas, estas cenas são capazes de nos causar, no mínimo, uma inquietação. Isto porque, ao contrário daquilo que o imaginário predominante a respeito dos filmes de arquivo de caráter antinazista ou daqueles que abordam temas de dentro da Segunda Guerra Mundial evoca, as imagens de *Suástica*, no geral, não podem ser consideradas repulsivas ou portadoras de grau elevado de violência direta, nem física nem psicológica. Sendo assim, seu conteúdo imagético oferece um contraponto substancial em relação àquilo que até então já havia sido mostrado sobre os acontecimentos da Segunda Guerra na Alemanha ou, então, em relação ao que se espera ver sobre o mesmo tema: ao invés de ganância, racismo, destruição, morte e dor, o que mais se vê nestas imagens de arquivo – procedentes dos mesmos espaço e tempo daqueles vistos nos documentários “violentos” – são, sobretudo, cenas que evocam sentimentos agradáveis: a alegria de viver, a harmonia familiar, o bom convívio social e o contato humano com a arte, a natureza e os animais. Se fôssemos totalmente leigos sobre o contexto histórico envolvido, teríamos, até certo ponto, a impressão de assistir a uma compilação de filmes provenientes de uma sociedade que se encontra em paz e que é constituída por uma população que vive em liberdade e é bem atendida em suas necessidades.

É claro que pode parecer estranho reconhecermos alguns dos protagonistas destas cenas harmoniosas: entre eles Hitler, Himmler, Eichmann, Eva Braun. Aqueles que também são cúmplices ou, ainda, são protagonistas de crimes contra a humanidade, aparecem neste filme de uma maneira familiar, brincando com crianças ou com cachorros, admirando a natureza e desfrutando os dias de verão à beira dos lagos na exuberante paisagem montanhosa do sul da Alemanha.

O teórico francês Roger Odin⁵⁰ afirma que filmes de família de pessoas famosas são, no geral, tão procurados, explorados pela mídia e queridos pelo cidadão comum por oferecerem uma aproximação substancial dos ídolos com o seu público, que se enxerga nas suas atitudes. No mesmo sentido, mas com efeito contrário, temos uma sensação estranha e incômoda ao assistir aos filmes da família de Hitler, agravada através da percepção de que estes filmes se assemelham muito aos que alguma vez na vida já fizemos de maneira íntima com a nossa própria família em alguns dos melhores momentos das nossas vidas. Poderia ser a nossa família lá retratada e aquele protagonista poderia ser um irmão, um tio, um pai ou até um marido. Assim, se por um lado nos parece muito fácil a identificação pessoal ou até a criação de certo laço afetivo com os personagens exibidos através da admiração da sua simpatia e descontração, estes personagens são conhecidas figuras históricas e estão inelutavelmente ligados à megalomania, ao racismo, a genocídios e outras expressões dignas de aversão. Portanto, estas cenas evocam uma grande contradição entre a nossa memória pessoal – e nela, a vivência familiar – e a nossa memória coletiva – que conta com o senso comum da barbárie durante a Segunda Guerra e de seus protagonistas. Assim, fica claro que a exibição dessas cenas pode causar certo desconforto no espectador sensível pela sua identificação involuntária com os personagens. Ao apresentar estas mesmas imagens de Obersalzberg em uma tela, Odin define a possível sensação do espectador como “perturbadora”.

Outra forma de identificação que, neste caso, seria mais bem definida como uma forma de aproximação do filme com o espectador através de um recurso técnico é a utilização dos filmes coloridos. Sobretudo as imagens de Obersalzberg foram captadas e são exibidas a cores. Consideramos este recurso como algo que aproxima o espectador dos acontecimentos por duas razões aparentes já expostas neste texto: pela intensificação da verossimilhança e pela sensação de atualidade.

⁵⁰ De sua palestra na Pré-Socine de 8 de outubro de 2013 em Santa Catarina.

A intensificação da verossimilhança acontece porque podemos, através do filme colorido, distinguir mais detalhes das imagens, admirar paisagens mais realistas e reconhecer mais facilmente as escolhas estéticas do cineasta. Temos uma visão mais semelhante à nossa visão a olho nu do mundo histórico, fazendo com que o filme na tela de cinema se assemelhe a uma janela e, desta maneira, com que os acontecimentos que ela exhibe nos pareçam mais próximos e verdadeiros.

Sobre o tema “atualidade”, é claro que a maioria das imagens da Segunda Guerra a que temos acesso está disponível através de filmes em preto e branco. E é fato que todo filme em preto e branco, mesmo que seja recente, nos parece antigo. O recurso tem, sem dúvida, o seu charme e a sua força expressiva particular e, portanto, pode de dar através uma escolha estética do cineasta. Contudo, sabemos que ele já foi uma limitação técnica do passado, assim sendo, tende a denunciar, principalmente se tratando de filmes de arquivo, a antiguidade da composição captada.

Agora, tendo a consciência de que o preto e branco dos arquivos audiovisuais da Segunda Guerra já carregam esta aura de “passado distante”, concluímos que as imagens coloridas de *Suástica* nos trazem uma dose de contemporaneidade. Podemos também supor que esta sensação foi compreendida de maneira ainda mais forte pelo público no ano de 1973, ano de sua estreia, por se tratar de uma época em que, obviamente, a atualidade transmitida pelos filmes coloridos era ainda maior. Como curiosidade, ainda sobre este recurso inusitado para a época, entendemos a inserção de uma cena na metade do filme como uma forma de asserção metalinguística fornecida pelo cineasta. Nela, o *Führer* comenta sobre as imagens que estão sendo rodadas em sua casa, com equipamento de última geração, e afirma: “o futuro pertence ao filme colorido”⁵¹.

⁵¹ Tradução nossa



Figura 10

Portanto, há recursos no filme que nos levam a sentir uma dupla identificação com as imagens do líder do Partido Nazista e as pessoas que lhe eram próximas em sua residência: através das situações de forte conotação afetiva dos seus filmes caseiros e, também, através do colorido das imagens, acentuando, como já foi dito, a percepção dos detalhes cenográficos e a impressão de realidade/atualidade.

A polêmica liberdade de interpretação

Outra excepcionalidade do filme que pode também ser considerada, senão como uma forma de identificação, ao menos como uma abertura interpretativa que *Suástica* proporciona aos seus espectadores, é a sua opção de não utilizar um texto narrativo próprio.

A ausência de narrador, levando em consideração ser esta uma tendência dos documentários oriundos dos cinemas direto e verdade surgidos nos anos 1960, já não era nenhuma novidade para esta obra realizada na década seguinte. Apesar disso, percebemos que o filme não é totalmente isento de linguagem verbal. Os trechos de reportagens, dos filmes de

ficção e dos mais diversos discursos – sendo estes de Hitler ou de outras autoridades políticas – que são ora legendados para o inglês – e com isso, assumidamente inseridos no corpus do filme – ora não, acabam por fornecer alguma sustentação verbal ao documentário. Mesmo assim, não podemos negar que esta escolha pode acarretar uma maior liberdade para a interpretação fílmica por parte do espectador, pois este último não fica condicionado a enxergar nas imagens apenas - ou principalmente - aquilo que o narrador, ou seja, o cineasta “quer” que ele enxergue.

A opção em abordar um aspecto do Terceiro Reich que ficou mais afastado dos interesses da mídia significa a escolha de um recorte por parte do diretor, menos corriqueiro, dentro das infinitas alternativas de abordagens em um filme de arquivo sobre aquela época e aquele local. E, apesar de parecer uma inovação na linguagem do filme de arquivo antinazista, seu estilo no desenvolvimento da crítica política nos remete a uma importante obra do passado. Conforme colocamos no começo desse trabalho, a cineasta que se tornou a primeira maior referência no trabalho com filmes de arquivo, Esfir Shub, utilizou filmes caseiros do último Czar russo com a sua família e amigos e, assim, conseguiu condenar o antigo estilo de vida aristocrático no seu famoso *A Queda da Dinastia Romanov*. Assim como Mora, Shub construiu sua narrativa sem o auxílio de um texto que servisse como prova da sua denúncia. Apenas através de tais imagens, considera-se que ela denunciou a incoerência da Era Czarista e ilustrou a sua decadência e, por isso, seria, até hoje, tida como um libelo a favor da revolução (BARSAM, 1992, p.67). E como foi que Shub conseguiu esse efeito? Conforme já estudamos, isso se deu pelo efeito de contraste adquirido através de um minucioso trabalho de montagem. Portanto, ao comparar *Suástica* com *A Queda da Dinastia Romanov*, podemos também comparar a forma da crítica política que as duas obras estabelecem a partir da montagem: assim como os hábitos aristocratas da família czarista contrasta com as imagens de desgaste dos trabalhadores, no documentário de Mora, as calorosas cenas do ambiente íntimo do ditador alemão contrastam com a sua idolatria como líder (ou seja, como pessoa política inalcançável) e também com as frias cenas de guerra e de destruição, mais recorrentes a partir da segunda metade do filme.

Já vimos que a existência dessa narrativa documental, assim como ela é, se deveu à possibilidade que foi dada ao diretor de trabalhar com um material inédito. Contudo, em que pese o fato de trabalhar com imagens e sons que não foram por ele captadas, é importante ressaltar que o estilo dessa narrativa é absolutamente compatível com aquela de suas outras obras⁵². Essa observação também serve como demonstração de que Mora apostou em um espectro mais abrangente na representação da figura de Hitler e todo o mito de criatura demoníaca e transcendental que já havia sido construído em relação a ele. Além disso, principalmente pela falta do narrador, o seu discurso mostra, apenas aparentemente, um maior distância na posição política ao apresentar os acontecimentos de uma forma menos passional em relação à maioria dos filmes do gênero⁵³.

A distância na posição política fica, porém, apenas na superficialidade. Apesar da ausência de um discurso oral de denúncia e repúdio, percebemos que algumas sequências de *Suástica* são enfáticas ao transmitirem a força de um Estado fascista na alienação da massa apenas através da montagem do diretor. Como exemplo, vemos as sequências nas quais as bandeiras da suástica estão presentes em todos os aspectos da vida dos cidadãos, como nas escolas, nos desfiles militares, nas fachadas dos prédios públicos e até mesmo nas residências das pessoas. Em uma cena em especial, através de uma colagem, o diretor faz com que um desfile de soldados se repita quatro vezes na tela, cada uma em uma diferente direção, criando, com isso, uma suástica humana. Sabemos que as suásticas humanas eram realizadas em desfiles populares e, sendo assim, não seria necessário o recurso da colagem para ser mostrada no filme. Contudo, consideramos que essa intervenção do diretor, após tantas cenas que comprovam como o símbolo estava presente na vida da população, traz consigo um argumento visual muito mais discernível:

⁵² Como documentarista, Mora sempre apostou na utilização de imagens de arquivo, não apenas como complemento dos discursos. O valor estético do material se mostra especialmente importante para esse diretor.

⁵³ Sem a intenção de entrar em um âmbito classificativo, utilizamos a palavra “gênero” neste contexto apenas para designar os filmes documentais de arquivo que abordam temas relacionados à Segunda Guerra Mundial.

trata-se da exibição de uma verdadeira metamorfose das pessoas que, cada vez mais obcecadas pelo símbolo e pela ideologia carregada por ele, acabam por se tornar o próprio.

Igualmente impressionantes são as tomadas feitas dentro das escolas primárias, enfatizando a doutrina de devoção ao *Führer* desde muito cedo. Elas tomam um lugar fixo na consciência do espectador, comprovando, mais uma vez, toda a força argumentativa antinazista da obra de Mora.

Ainda assim, teria sido a sensação de proximidade, de familiaridade com o considerado maior carrasco do século XX que teria acarretado em indignação por parte da plateia do Festival de Cannes no seu ano de estreia, em 1973, de acordo com artigo do jornal norte-americano *Global Post*⁵⁴. Segundo o jornalista David Wroe, aquela exibição teve que ser interrompida algumas vezes com o intuito de conter os gritos, as vaias e os objetos lançados pelos espectadores em manifestações de descontentamento.

A ousadia do diretor ao apresentar um Hitler humanizado, desfrutando de prazeres corriqueiros ao comum dos mortais parece ter feito com que os espectadores indignados de Cannes ignorassem os dizeres dos créditos iniciais do filme.⁵⁵ Através deles, nos fica claro que a sua intenção foi de alertar aos cidadãos de que os líderes autoritários e seus seguidores são comumente considerados seres diabólicos que, a julgar pelos atos que praticam enquanto donos do poder, podem parecer desprovidos de qualquer tipo de sentimento, de afeto, de apreço pelas coisas simples da vida. No entanto, ao se penetrar nos interstícios de suas vidas privadas ele podem se revelar personalidades bem mais banais, mais triviais do que a imagem pública que forjaram de si mesmos. Eles se entristecem e se divertem como todos os outros seres humanos,

⁵⁴ Artigo de David Wroe, publicado em 07-12-10. (disponível no jornal online globalpost.com)

⁵⁵ Os créditos iniciais completos de *Suástica* comportam os dizeres: “Se as facetas humanas de Hitler falham na representação dele que é passada para a posterioridade, ou seja, se ele é desumanizado e mostrado apenas como um demônio, qualquer outro Hitler poderá não ser reconhecido apenas pelo fato dele agir como um ser humano. O que você está prestes a ver é um material autêntico captado na Alemanha nazista. As cenas da vida privada de Hitler provêm do seu próprio arquivo pessoal de filmes” (tradução nossa). É possível que os créditos iniciais do filme tenham sido inseridos posteriormente ao episódio, mas não encontramos nenhuma informação a respeito.

eles levam uma vida civil corriqueira e são capazes de sentir amor, carinho, compaixão e indignação em momentos pertinentes a estes sentimentos. Podem ser exatamente como nós, e é aí que está o seu maior perigo, assim como comenta o diretor em entrevista e também como deixa claro nos créditos iniciais.

Mas, voltando ao ato de revolta, a humanização daquele que é, até hoje, considerado o maior carrasco do século XX teria sido, segundo o artigo, o motivo para a agitação em Cannes. Os espectadores do festival em 1973 não teriam aceitado o filme de Mora por este ter ultrapassado a barreira da sua tolerância e agredido os seus limites morais.

Décadas depois, verificamos uma mudança de cenário. O mesmo artigo relata também a repercussão de uma nova exibição de *Suástica*, agora no final do ano de sua publicação, em 2010, em um auditório na Universidade de Humboldt, em Berlim. Os espectadores, agora na sua maioria jovens alemães, teriam não somente renunciado às vaias e ao arremesso de objetos, como também se sentido tão à vontade durante a exibição do filme a ponto de rirem das passagens irônicas e também de elaborarem perguntas educadas ao diretor no debate que aconteceu logo após a sessão.

Levando ainda em consideração que esta segunda exibição foi feita diante de um público teoricamente mais suscetível à identificação com as imagens de Mora do que o público heterogêneo de Cannes. Isso se deve, certamente, ao fato de o primeiro pertencer ao mesmo país onde os fatos aconteceram. Consequentemente, fica mais fácil perceber que as leituras do filme pelos diferentes espectadores foram fortemente influenciadas por fatores relacionados às épocas e às sociedades em que elas aconteceram.

A reportagem de Wroe se limita a concluir que “o filme de Mora estava à frente do seu tempo” e, sendo assim, que a audiência dos anos 1970 “não estava preparada para aceitar a visão de Hitler como ser humano”. Contudo, ainda não nos fica claro por que este público não estava preparado, na sua época, para aceitar estas imagens, para fruí-las sem indignação. Como consequência, temos, por outro lado, a indefinição do fenômeno ou do conjunto de processos que “preparou” a mencionada audiência do século XXI para a aceitação de uma nova perspectiva de

representação do grande carrasco e do contexto em que exerceu seu poder com a tirania conhecida.

A resposta, contida de maneira implícita na reportagem norte-americana, de que a responsável por isso seria apenas a maior distância temporal da audiência em relação aos acontecimentos retratados, não nos parece satisfatória. Até poderíamos contra argumentar afirmando que a distância temporal do acontecimento compensa a falta de distância geográfica. Além disso, esta resposta não inclui qualquer explicação sobre os fenômenos atrelados ao decorrer histórico e tampouco à linguagem audiovisual utilizada pelo diretor. Ou seja, não aponta razões que possam, efetivamente, explicar a abertura cognitiva e a maior tolerância experimentadas pelo espectador cinematográfico moderno.

Tampouco uma resposta de caráter exclusivamente sociológico seria suficiente aqui, pois esta “abertura cognitiva” diante de um produto audiovisual não pode ser confundida com um relaxamento moral de maneira geral. Conforme já mencionado, Hitler foi e ainda é considerado o maior veredicto do século XX. Isso não parece mudar nem perder sua intensidade com o passar do tempo. Arriscamos dizer que assim sempre será e que o filme que ousasse representá-lo como um herói, por exemplo, seria para sempre repudiado pelo público em geral. Conforme já havíamos mencionado, algumas características da linguagem utilizada por Mora apontam superficialmente para uma maior imparcialidade no seu discurso e acreditamos que este fator merece ser mais bem trabalhado.

O incômodo da aparente imparcialidade

Até agora pudemos supor que o discurso do documentário de Mora causou insatisfação no público dos anos 1970 não propriamente pela humanização de Hitler e de seus companheiros, mas pela aparente imparcialidade na representação dos mesmos, como também por causa da ausência de uma posição política apresentada de maneira oral e explícita em relação ao ditador.

Agora nos falta entender por que tal público precisou receber a comprovação de uma sólida rejeição ao líder nazista e ao seu regime por parte do cineasta para poder aceitar seu filme.

Sabemos que algumas particularidades narrativas e estéticas manifestadas pelos realizadores em um filme condizem com o contexto temporal e com o social no qual esta obra está inserida. Sendo assim, faz sentido que elas sejam, na regra, especialmente inteligíveis e aceitáveis pelo público que se encontra dentro desta mesma situação. O que existe é uma espécie de disposição de características discursivas nos filmes analisados que são mutantes através do tempo. As pequenas modificações temporais nas circunstâncias sociais dadas parecem, de modo geral, dialogar diretamente com as modificações levadas a cabo no interior da própria linguagem audiovisual utilizada.

Observamos, por exemplo, como o diretor Daniel Anker expõe em seu documentário *Testemunha Imaginária: Hollywood e o Holocausto* (2004) as diferenças na abordagem do Holocausto empregadas pelos filmes de ficção em Hollywood através da história. O período por ele relatado vai desde os anos 1940 e parte dos 1950, quando predominava um certo desinteresse pelo tema, até os anos 1990, quando acontece a sua extrema – e explícita – exploração, sobretudo em narrativas ficcionais. É claro que a forma e a intensidade das abordagens das ficções aparecem, no filme de Anker, diretamente relacionadas à opinião pública: somos encaminhados a alguns filmes que adotaram um ponto de vista ou então um viés narrativo até então inusitado e que, por isso mesmo, se tornaram polêmicos para a época em que foram lançados.

Ora, com os filmes documentários a situação não é diferente. Percebemos que a afirmação do jornalista Wroe, exposta no começo deste artigo, de que *Suástica* estaria à frente do seu tempo, tem certo fundamento. O documentário apresenta uma postura narrativa inovadora para a sua época. Sem poder afirmar pioneirismo em uma ou outra postura, ao menos vemos que ele vai além da exposição de fatos políticos do Terceiro Reich e do seu comentário passional, já suficientemente disseminado em filmes anteriores. Ao invés disso, investe em uma perspectiva única e princípios narrativos mais abertos que vão se mostrar recorrentes em filmes futuros. O filme se destaca e inova até mesmo através da importância que dá aos filmes de família,

importância essa que vem crescendo cada vez mais até os dias de hoje e que, segundo Odin (em palestra na Pré-Socine, 2013), só começou a ser relevante para os arquivos de materiais audiovisuais nos anos 1980, ou seja, época posterior à realização do documentário. Com isso, já começamos a enxergar alguns sinais do estilo exclusivo da obra de Mora.

Portanto, podemos compreender, senão uma atitude indignada do público nos anos 1970, ao menos uma sensação de estranhamento diante do método discursivo adotado pelo diretor, que apresenta escolhas temáticas e características narrativas e estéticas que para o público de 2010 já parecia algo corriqueiro. Supomos a existência de uma confusão entre aquilo que poderia ser visto como ousadia temática e uma acentuada ousadia moral.

Além disso, precisamos considerar um fator histórico dos anos 1970 muito mais abrangente do que os pertinentes apenas à análise dos filmes de arquivo da Segunda Guerra. Trata-se da condição político-econômica mundial que deixa rastros ideológicos nas expressões artísticas da época como um todo: a Guerra Fria. A situação bipolar do mundo àquela época deixa resquícios nas diversas formas de arte, inclusive no cinema.

Desta maneira, a tendência de uma representação maniqueísta dos diferentes formatos políticos mundiais, que a princípio provinha apenas do cinema norte-americano e do soviético, deixa a sua marca nas artes por todo o mundo e a convicção de que “era preciso tomar um partido” (BEILENHOFF, 2009, p.260) em relação ao contexto político. Mais do que nunca, a alienação política de um filme era algo abominável.

Percebemos, finalmente, a procedência de um elemento desencadeante concreto para a explicação da revolta contra a abordagem política sem comentários orais e a representação de Hitler menos “demoníaca” de Mora. O conhecimento dessa necessidade de posicionamento político pode ter deixado o público de Cannes insatisfeito com a opção temática do documentarista.

Além disso, existe a hipótese de possível confusão interpretativa por parte dos espectadores que, diante de tais cenas, esperariam demonstrações de repúdio por parte do discurso fílmico e estas demonstrações não vieram. Logo – pela lógica de um raciocínio dualista,

polarizado – o mais sensato seria crer na existência do contrário, de estar diante de demonstrações de adoração e afinidade ao nazismo e ao seu líder, postura sempre digna de repúdio moral.

Já a exibição da obra para o público em 2010 pareceu mais oportuna e proveitosa, pois aconteceu na contemporaneidade, quando a diversidade de gêneros e abordagens fílmicas se refletem na percepção do espectador tornando-o mais receptivo a inovações e a ousadias estéticas.

A acelerada proliferação de filmes de todos os estilos e, com ela, a repetida reutilização de imagens de arquivo, amplia também as possibilidades temáticas e discursivas na modernidade. Vivemos imersos em uma profusão cada vez maior de abordagens e experimentações audiovisuais e estamos acostumados com ela. Somos capazes de compreender e aceitar artefatos que apresentem grandes diferenças na utilização dos recursos audiovisuais, desde que estes respeitem os nossos limites morais. Sabemos que esses limites estão cada vez mais esgarçados, mas este é um tema delicado e complexo, que seria assunto para outro trabalho.

Contudo, ainda resta uma indagação que ressoa como uma crítica à própria linha de pensamento apresentada neste ensaio: a contradição à facilidade em classificar o espectador dos anos 1970 como “inflexível”, “despreparado”, “maniqueísta” ou até mesmo “ingênuo”. Parece que temos dificuldade em enxergar os próprios vícios ou tendências interpretativas da atualidade. Só nos resta esperar que aquilo que expusemos acima ajude a melhor compreender essas tendências.

Seguindo a intenção de denominar um estilo característico para cada um dos filmes analisados, mencionamos, portanto, o estilo *desconstrutor* para *Suástica*. Enxergamos, tanto na abordagem discursiva (a ênfase no cidadão comum, os filmes de família e a ausência de narrador) quanto na formal (o filme a cores, os planos de fruição estética e a montagem com pouco comprometimento espaço-temporal), uma maneira de repensar a criação e a realização de um filme de caráter antinazista feito a partir de imagens de arquivo. *Suástica* nos mostra como utilizar imagens e sons provenientes do contexto do Terceiro Reich para a criação de uma obra exclusiva e de consistência comunicativa, mesmo abdicando da clássica narração de uma passagem

histórica construída didaticamente para fornecer o maior número de informações possíveis e, por fim, explicitar uma ideologia, legitimando uma posição política e/ou um engajamento humanista.

Em outras palavras, a desconstrução⁵⁶ observada em *Suástica* se baseia no deslocamento conceitual que a obra oferece em relação ao entendimento de documentário antinazista de arquivo que pudemos ter até então. A inesperada montagem da obra de Mora, a falta de imposições verbais e a ênfase no aspecto privado de um assunto em princípio político, mostram não só o estilo que tentamos definir, mas também antecipam tendências dos estilos dos documentários posteriores.⁵⁷ Assim, a obra de Mora oferece uma nova configuração da existência da categoria de filme contemplada neste trabalho, mostrando a possibilidade de uma interpretação diferenciada da já mencionada afirmação de Leyda, de que um filme de arquivo é potencialmente um filme de formação de ideias (1964, p. 20). Através dela, percebemos que tais ideias não precisam necessariamente consistir e permanecer na expressão do posicionamento político verbal e direto, elas podem aparecer através de um produto artístico de comunicação, ou seja, através de um ensaio audiovisual feito a partir da compilação de imagens e sons de arquivo e que se mostra aqui como a expressão de uma impressão subjetiva e multifacetada sobre uma determinada passagem histórica.

⁵⁶ Sabemos que “desconstrução” é um termo importante para as ciências humanas, em especial para a filosofia, não sendo a nossa intenção empregá-lo de uma maneira arbitrária. Demo-nos o direito de mencioná-lo aqui como um estilo inventado, mas, para tal, consideramos que a sua maior distinção é compatível àquela proferida por filósofos como Heidegger e Derrida, que o concebiam como a relativização de um conceito que outrora era considerado canônico.

⁵⁷ *Suástica* também flerta com o *estilo temático*, mas principalmente com o *estilo poético*, por sacrificar noções definidas de tempo e espaço e apresentar atores sociais com pouca profundidade psicológica. Mais adiante no texto dissertaremos melhor sobre estes dois estilos.

2.6. ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO

Arquitetura da Destruição é um documentário que aborda o uso da arte e da estética em geral pela Alemanha nazista. Foi lançado originalmente na Suécia em 1988.

O documentarista Peter Cohen, durante quatro anos, reuniu informações e uma grande quantidade de material de arquivo para tentar estabelecer conexões entre a arte e a cultura do Terceiro Reich com a vida, a formação e os artifícios políticos de Hitler. Todo o mérito do filme pode, sem dúvida, ser atribuído ao cineasta. Sendo também um filho de judeu alemão expatriado, Cohen já contava com documentários em seu currículo que abordavam o nazismo e personagens relacionados ao Holocausto e ele foi responsável pela pesquisa e pelo roteiro do filme em questão, além de produzi-lo e dirigi-lo sozinho. Uma década mais tarde, em 1998, faria o documentário *Homo Sapiens*, sobre o conceito e a aplicação da eugenia em diversos países no período de passagem do século XIX para o século XX, confirmando o seu interesse em denunciar a intenção de purificação racial em algumas passagens da história, assim como havia feito no filme que analisamos agora.

Já nos minutos iniciais de *Arquitetura da Destruição* nos são apresentados os princípios de beleza e pureza como parte da definição inicial do nazismo assim como este seria concebido na Alemanha ainda no início dos anos 1930, bem antes da eclosão da Segunda Guerra e da ascensão de Hitler no poder. Com isso, verificamos uma postura que permeia todo o documentário, tanto do ponto de vista estético quanto discursivo. Servindo-se do mesmo intuito de embelezar o mundo, Cohen nos mostra documentos que atestam a perseguição de diversos grupos da sociedade alemã da época, principalmente das pessoas com deficiências e dos judeus, que, através de diversas maneiras, foram comparados a pragas que ameaçariam o bem-estar do “corpo do povo da Alemanha”.

Assim, vemos como o discurso higienista do regime político em ascensão acaba sendo incorporado a uma questão de ordem estética, refletindo no padrão ideal de beleza e de fruição artística, o que culmina, entre outras coisas, no rebaixamento da arte moderna à chamada “arte degenerada”, através da interpretação literal dos seus elementos visíveis e da sua comparação com a aparência de elementos do mundo histórico.

No decorrer de todo o filme vemos o estabelecimento de diversas exposições de arte, ocorridas entre os anos de 1935 a 1943. Alguns dos quadros e esculturas que as constituíram são mostrados para nós, espectadores, no final de cada uma destas sequências ilustrativas. Cohen elucida, assim, as afirmações do narrador a respeito dos seus valores estéticos e morais que, por sua vez, refletem e constata os mesmos valores do próprio Hitler que eram impostos para a sociedade.

Retomando o discurso estético e biológico, os manicômios são apresentados durante o documentário como uma subversão da ordem natural, uma vez que enquanto o “povo alemão” vivia em condições paupérrimas, as pessoas doentes, os loucos e toda ordem de enfermos viviam cercadas de luxo e beleza que eles nem mesmo seriam capazes de contemplar. Trechos de filmes da época são as manifestações artísticas que, desta vez, ilustram a disseminação desta lógica para a sociedade.

O discurso do narrador não poupa esforços para desqualificar Hitler de diversas maneiras, descrevendo-o como aspirante a artista frustrado e incapaz; arquiteto amador e obcecado pela arte clássica da antiguidade, por Richard Wagner, por Karl May e por Linz, a sua cidade natal.

Em *Arquitetura da Destruição*, todo discurso gira em torno das artes, da mídia e da ideologia por detrás delas, sendo que o primeiro relato de acontecimento histórico tradicional,⁵⁸ tão recorrentes nos documentários analisados, só vai aparecer aqui após 45 minutos de filme, ou

⁵⁸ Através de “relato de acontecimento histórico tradicional” compreendemos aqui os eventos políticos, militares e diplomáticos que definem a clássica visão positivista da história, ou seja, qualquer informação referente a acordos e mobilizações que acarretam em mudanças pontuais na ordem social. No caso de *Arquitetura da Destruição*, este primeiro evento transmitido depois de 45 minutos de filme foi o ataque alemão à Polônia em 1939, culminando com o início da Segunda Guerra Mundial.

seja, já no final da primeira metade do documentário, que tem uma hora e 53 minutos de duração total.

O filme condena uma ideologia sem fazer apologia a outra existente ou a outros ideais de governo. Como é muito focado na apresentação de manifestações artísticas, o documentário apresenta as fotografias e os filmes de arquivo em uma ordem relativamente cronológica. O fio condutor da narrativa, de fato, é constituído de acordo com a existência das artes e da mídia no decorrer do tempo. Assim, os diferentes estilos de artes e de mídias surgidos na Alemanha daquela época são mostrados através de blocos temáticos contextualizados e ponderados por um narrador em constante desempenho. A pintura, a ópera teatral, as mídias propagandísticas, o cinema, a arquitetura, a escultura, a música, o teatro e a literatura – respectivamente de acordo com a ordem de apresentação dos mesmos ao longo do documentário – são contemplados, analisados e exemplificados pelo trabalho de Cohen.

Apesar de ser um filme de fácil acesso e muito conhecido, especialmente no Brasil,⁵⁹ é difícil encontrarmos em livros algum autor que se dedique a este documentário de maneira mais aprofundada. Contudo, muito presentes na internet, as abordagens sobre este filme aparecem em sites que se dedicam a temas históricos e sociológicos, em blogs e até mesmo em artigos científicos de pesquisadores nos campos das artes plásticas, da psicologia, da filosofia, da história e das ciências sociais. Porém, eles sempre se limitam à menção de fatos atrelados ao seu conteúdo narrativo sem considerar qualquer intervenção do seu formato audiovisual. E mais: se considerarmos autores que abordam os estudos midiáticos de uma forma geral, a nossa busca não teve nenhum resultado sequer; foi como se o filme de Cohen não existisse. E este fato, apesar de tudo, é de fácil compreensão.

⁵⁹ Provavelmente em decorrência da inserção de subtítulos em português – ao que tudo indica de forma amadora – o filme ganhou um destaque no nosso país, assim como podemos perceber através da sua menção na Internet, o que não acontece com outras línguas, nem mesmo com aquelas em que o filme foi oficialmente distribuído (alemão, inglês e sueco).

Encontramos, para isso, uma razão vinculada ao seu conteúdo: trata-se de um documentário cuja narrativa é conduzida basicamente por aquilo que ouvimos. Apesar de ser apenas uma coprodução televisiva, ou seja, uma parceria de duas produtoras suecas independentes com um canal de televisão do país, a sua estética parece ter sido voltada exclusivamente para o público do meio cinematográfico ou para fins institucionais. Isto porque com poucas pontuações musicais, conferimos um narrador onisciente que vai, o tempo todo, fazendo asserções sobre o que está sendo visto. Portanto, ele se serve de imagens estáticas e em movimento apenas para ilustrar as suas afirmações. Não vemos qualquer recurso de montagem que possa resultar em uma forma expressiva exclusiva; não encontramos nenhum “silêncio significativo”, nenhuma metáfora visual ou alusão. Ou seja, não conseguimos perceber no filme contribuições significativas para uma reflexão sobre a linguagem audiovisual, sobre vestígios autorais ou sobre o contexto de produção da obra.

Isto não quer dizer que o consideramos um filme menor. Longe disso, o mérito da sua pesquisa é inquestionável. Apenas constatamos que *Arquitetura da Destruição* apresenta uma proposta clara e específica: a discursiva. Sendo assim, o filme mostra um paradoxo formal. Apesar de expor, interpretar e valorar as diversas manifestações artísticas de um determinado contexto, o documentário em si, no que diz respeito à contribuição estética, não nos parece ter muito a acrescentar. A esta altura, há uma pergunta remanescente: por que então incluir o filme nos limites desta pesquisa?

Primeiro de tudo, ainda que a montagem seja orientada através do roteiro pronunciado pelo narrador, a obra de Cohen é um filme. Oferece sons e imagens em movimento em uma combinação exclusiva e, como tal, pode fazer parte do nosso corpus de pesquisa. Sem precisarmos entrar no assunto da recepção, afirmamos que a razão principal para querermos contemplá-lo aqui não é propriamente estética, mas temática, ou seja, consideramos a contribuição de *Arquitetura da Destruição* para o gênero filme de arquivo como de ordem argumentativa.

Para além da sua costumeira forma de narrar, a escolha do seu tema também pode ser considerada com representante de uma categoria muito recorrente nos filmes que se utilizam de imagens de arquivo: a daqueles que abordam, através de um assunto mais específico, um contexto mais amplo. O filme seria, então, representante do estilo que chamamos aqui de *filme de arquivo temático*. No caso de *Arquitetura da Destruição*, vemos que é através da abordagem da psicologia por detrás das manifestações artísticas e de medidas sociais do Terceiro Reich que o autor explica o espírito do tempo daquela sociedade, legitimando o seu discurso antinazista, que é, como um todo, muito maior.

Outro exemplo de abordagem temática específica que é muito corriqueira em filmes que fazem o uso de material de arquivo e remetem ao Holocausto é o de memórias de sobreviventes.⁶⁰ Contudo, por tratar-se de filmes que têm na entrevista seu fio condutor principal, os mesmos não caberiam no âmbito do nosso escopo e, conseqüentemente, não serão objetos de nossa análise.

Enxergamos no filme de Cohen um elevado grau de distanciamento de um discurso político – muito mais corriqueiro nos documentários mais antigos – facilitando, assim, a compreensão de outros componentes da história que houvessem sido relativamente negligenciados nas abordagens de outros documentários antinazistas. Afinal, assim como afirma o narrador nos minutos finais de *Arquitetura da Destruição*, “é difícil definir o nazismo em termos políticos (...), pois a sua força motora era, em grande parte, estética.”

Em uma crítica de jornal, *O Fascismo Comum* – documentário soviético que analisamos – foi acusado de “mostrar os sintomas, mas não as causas de uma doença chamada nazismo”.⁶¹ Portanto, consideramos a abordagem de *Arquitetura da Destruição* como uma forma de elucidar uma vertente argumentativa que traz à tona algumas destas causas que fizeram falta em

⁶⁰ Para mencionar alguns exemplos, além do conhecido *Shoah* (1985), temos *Luboml: My Heart Remembers* (2003), *Pola's March* (2011) e *Marion's Triumph* (2003).

⁶¹ Crítica jornalística do filme *O Fascismo Comum* que compara o diretor M.Romm a um médico e o público ao seu paciente. Feita por G. Kapralow em *Literaturnaja gaseta*. In: Beilenhoff, 2009, p. 266.

determinados momentos e em determinadas obras. O documentário de Cohen, 44 anos após o término da Segunda Guerra, parece já não se contentar mais em apenas expor fatos políticos e fenômenos sociais através de um discurso condenatório, como se fosse preciso ir além de um conhecimento já consolidado, mostrando, por fim, as suas origens.

Além disso, a abordagem temática parece bem inserida no contexto do final dos anos 1980, no qual os diversos trabalhos audiovisuais e literários sobre o nazismo e o Holocausto de maneira direta já tinham sido demasiadamente explorados. Portanto, a alusão a um contexto sociopolítico, feita através de um desvio temático específico, parece a maneira ideal de lembrar um assunto sem deixar que a sensação de saturação coloque em questão a relevância do trabalho.

Conexões entre o trabalho de Cohen e obras literárias

Não estamos querendo dizer, com o que precede, que Cohen é um criador pioneiro em estabelecer conexões com outros campos artísticos para tentar, em sua obra, explicar fenômenos sociais que mostravam o caminho do totalitarismo racista alemão. Muito pelo contrário. Neste contexto, vale a pena ressaltar como exemplo uma obra literária da filósofa Hannah Arendt, *Origens do Totalitarismo*, publicada pela primeira vez em 1949, que já consistia em um relato bem aprofundado das procedências e da consolidação do pensamento totalitário, principalmente na Alemanha e na União Soviética. Já no primeiro capítulo da obra, a autora relata a evolução do sentimento antissemita presente desde a virada do século passado, que atribui ao judeu o papel de “bode expiatório” da sociedade moderna, assim como também alega Cohen, através de uma maneira mais simples, ilustrando suas afirmações através de exemplos audiovisuais, principalmente lançando mão de fragmentos dos antigos cinejornais alemães de propaganda (aqueles que eram chamados de *Wochenschau*).

Não podemos esquecer que outras formas de representação, como as letras, por exemplo, já haviam servido de suporte para a exposição dos sinais através dos quais a sociedade alemã deixava transparecer sua predisposição ao totalitarismo. Um dos mais importantes paradigmas

desse fato é a obra antológica de Siegfried Kracauer *De Caligari a Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão* que, aliás, data de pouquíssimo tempo depois de término da Segunda Guerra, de 1947. Nela, o autor analisa importantes filmes alemães das décadas de 1920 e 1930, período entre as grandes guerras, principalmente aqueles conhecidos por pertencerem à vanguarda do expressionismo, relacionando-os ao pessimismo populacional do momento histórico vivido no país e à sua inclinação ao totalitarismo. Já Cohen, apesar de não se limitar à abordagem cinematográfica e também, nesse campo, não se limitar ao período abarcado por Kracauer e contemplar manifestações artísticas dos anos 1940, reitera a existência de alguns dos elementos presentes nos filmes analisados por este último, como a preocupação com a disseminação de doenças (p. 60), a submissão ao Estado (p.139) e a glorificação da autoridade e da tirania (p. 84; p.108; 121), o “triunfo total do ornamental sobre o ser humano” (p. 115) e até mesmo a idolatria e o orgulho devotado às cadeias montanhosas da região (p.135), sentimento este que seria especialmente inerente a Hitler, conforme mostra Cohen em seu filme.

Cohen seria, portanto, um compilador não apenas de material audiovisual, mas de teorias elucidativas de um discurso coerente cuja eficácia levou à criação de todo um ambiente psicológico junto à sociedade que vivenciou o regime nazista. Coube ao cineasta a transposição desse pensamento para um documentário de texto leve, de fácil compreensão e com imagens elucidativas e que, sendo uma obra audiovisual, dialoga de forma diferenciada com o público, possibilitando o estímulo de outros sentidos que a obra literária não permite e, com isso, o surgimento de reflexões de outra ordem.

Diferentemente de *Suástica, Arquitetura da Destruição* é um documentário que relata, de maneira didática, uma faceta da história para explicitar a opinião de seu diretor e enfatizar o seu engajamento humanista. Ademais, é de se ressaltar a estratégia escolhida pelo realizador para abordar o tema que lhe é caro. Tal estratégia mostra que o documentário está em sintonia com os

valores da chamada *Nova História*,⁶² assim como definida por Jacques Le Goff em seu texto homônimo (in: NOVAIS E SILVA (Org), 2011) publicado pela primeira vez em 1978. Isto porque o relato do filme abdica da ênfase na política ou nas tratativas diplomáticas que, segundo as palavras do autor francês, se situam no “teatro de aparências que mascara o verdadeiro jogo da história” (Ibidem, p. 136), valorizando, assim, a interdisciplinaridade das ciências humanas – neste caso, mesclando a história com as artes e a psicologia – para expor a mentalidade de uma sociedade em um determinado momento e, ao mesmo tempo, sua relação com os acontecimentos que a afetaram assim como a todo o mundo. O conceito de precisar “haver uma ideia filosófica presente no pensamento da história” (ibidem, p.148) para que este seja útil a esclarecimentos remanescentes no entendimento de um contexto passado é aquilo que Cohen exemplifica através da narrativa do seu filme. É claro que não podemos afirmar a existência de uma influência direta de Le Goff ou de outros teóricos da *École des Annales* na construção do relato de *Arquitetura da Destruição* tal como ele é, mas o fato é que as novas possibilidades sugeridas pelos historiadores franceses, de pensar e considerar os acontecimentos de interesse interdisciplinar como parte de uma única e abrangente história, ganharam notoriedade no mundo e exerceram a sua influência nas diversas formas de comunicação, sendo que estas se encontram refletidas no filme por nós analisado.

2.7. O ÊXODO DO DANÚBIO

⁶² Mesmo que, segundo o próprio Le Goff, suas origens estejam assinaladas já nos tempos de Voltaire, foi em 1929 que ela deslancha através da publicação de um periódico (o *Annales d'Histoire Économique et Sociale*) pelos professores e historiadores Febvre e Bloch. Nele, as abordagens histórica, econômica, geográfica e social se mesclavam na tentativa de explicar uma história que vinha associada ao “espírito do tempo” ou à mentalidade de uma determinada sociedade. Assim, Le Goff também é conhecido como autor integrante da terceira fase da chamada *École des Annales*.

O cineasta e artista multimídia húngaro Peter Forgács é considerado um dos mais proeminentes realizadores de *home movies* de compilação da atualidade. Mas ele não é apenas um documentarista, mas também um artista plástico e cineasta independente que se utiliza de material audiovisual de arquivo para criar seus filmes e instalações e que se “autodenomina um colecionador de memórias” (NICHOLS e RENOV, 2011). Suas obras fílmicas são elaboradas a partir de filmes caseiros, filmes de família, ou seja, registros audiovisuais de momentos das vidas de cidadãos comuns, feitos entre os anos de 1920 até os anos 1960, sobre os quais o cineasta se debruça a fim de explorar a natureza complexa das imagens, deixando sempre claras as implicações dos acontecimentos históricos que envolviam o cotidiano desses cidadãos. O seu estilo aparece na maneira de criar uma narrativa inteligível e coerente, até mesmo com a renúncia do som direto e com o pouco auxílio de um narrador ou de legendas.

Estas características, assim como as outras marcas do seu estilo⁶³ e do seu posicionamento ideológico, se encontram amplamente expostas no decorrer da narrativa de *O Êxodo do Danúbio*⁶⁴ (1999). O filme é um representante digno do estilo do seu cineasta e se enquadra no nosso recorte de investigação por se tratar de um documentário inteiramente construído com imagens de arquivo captadas durante a Segunda Guerra e que, através dos artifícios da montagem, obtém uma narrativa que expõe ao espectador uma das facetas mais perversas do regime nacional socialista com respeito aos judeus: torna-os apátridas, indivíduos sem pertencimento geográfico e desprovidos de qualquer possibilidade de encontrar refúgio onde quer que fosse.

⁶³ Nessa menção, consideramos marcas do estilo de Forgács os detalhes estéticos comuns entre *O Êxodo do Danúbio* e outros documentários de arquivo do diretor, como, por exemplo, *The Maelstrom* (1997), *Angelo's Film* (1999) e *The Bartos Family* (1988) – todos eles montados a partir de filmes de famílias que tiveram os seus destinos modificados em decorrência da Segunda Guerra, aliás. Tais detalhes, como os filtros e o uso de câmera lenta, serão mais bem especificados durante o decorrer deste item. O valor estético das composições do diretor lhe é muito caro, fazendo com que cada filme pareça, de certa maneira, uma obra de arte plástica.

⁶⁴ Tradução de uma passagem do livro de Bill Nichols (2005) com transcrição do filme originalmente lançado em inglês sob o título de *The Danube Exodus*.

O Êxodo do Danúbio foi feito através de uma compilação das imagens amadoras de um marinheiro, o capitão húngaro Andrásovits, durante viagens a bordo de navios que transportavam refugiados. O documentário nos mostra viagens sob o seu comando pelo rio Danúbio durante a Segunda Guerra e também durante um curto espaço de tempo que a precede. Apesar de o filme não nos oferecer esta separação de maneira explícita, Marsha Kinder (in NICHOLS e RENOV, 2011, p. 236) sugere uma divisão didática para a sua narrativa, de acordo com os seus três atores: um grupo de refugiados judeus austríacos rumo à palestina, um grupo de refugiados alemães da Bessarábia (a parte norte da Romênia na época) rumo às terras dominadas pelo Terceiro Reich e o próprio capitão/cinegrafista.

No início do documentário, com o auxílio de trechos textuais retirados de diários dos passageiros que estavam a bordo, Forgács vai desenvolvendo o seu relato sobre os acontecimentos da conturbada viagem de um grupo de judeus na fuga das áreas invadidas pelos alemães, viagem essa que tem o seu percurso modificado por conta de indecisões e também por decisões políticas que foram tomadas durante o tempo em que o barco já estava a navegar. Uma viagem errática, povoada de incertezas quanto ao rumo a ser seguido, quanto ao eventual desembarque em um determinado porto, o que acarretava longos tempos de espera a bordo em condições muito adversas para os passageiros.

Sentimos a ênfase dada à condição emocional dos passageiros, o medo e a insegurança em relação ao futuro tomam conta dos relatos nos diários e nas imagens utilizadas por Forgács, se estendendo por mais da metade da duração do filme. Podemos, assim, mesmo sob na condição de espectador, experimentar um pouco da sensação dos refugiados em questão. Dentro de uma pequena e lotada embarcação, conferimos as estratégias humanas para espantar o enjoo, a fome e a angústia da espera e, ainda, se possível, vivenciar momentos de alegria, tão urgentes ao ser humano, conseguido através das mais diversas formas possíveis: da admiração de fotos, de abraços carinhosos, de orações coletivas, de danças e até mesmo da celebração de um casamento.

Após diversas paradas forçadas, longos tempos de espera e pedidos de desembarque negados, o grupo consegue percorrer todo o rio Danúbio e prosseguir viagem pelo Mar Negro,

em seguida pelo Mar de Mármara (onde a tripulação também encontra problemas), depois pelo Mar Egeu até à Palestina, onde os fugitivos, após um mês de encarceramento pelas autoridades britânicas, são finalmente liberados, conforme ficamos sabendo somente através de legendas.

Já na segunda metade do filme, assistimos a trechos de outra expedição realizada pelo mesmo capitão, sendo esta última já do período posterior ao da eclosão da Segunda Guerra, em 1940. O trecho nos mostra, literalmente, *o outro lado* da viagem pelo Danúbio: a trajetória dos descendentes de alemães que estavam a perder tudo o que tinham pela tomada soviética da região onde estavam as suas propriedades na Romênia.⁶⁵ Por isso, eles se colocaram a bordo do *Noemie Julia* (nome desta segunda embarcação do filme) contra a corrente do rio Danúbio, rumo a terras dominadas pelo Terceiro Reich. Estes últimos refugiados nos introduzem, mais uma vez, a um dos acontecimentos dos quais temos pouco conhecimento, por se tratarem de uma das infinitas consequências de acordos políticos insondáveis para o comum dos mortais que, como parte da guerra, resulta sempre em lesões das mais diversas ordens para o cidadão comum.

As imagens de arquivo aparecem extremamente retrabalhadas. Vemos efeitos de pós-produção como o uso de filtros de diversas cores, muito *slow motion* e pausas, principalmente em fotogramas de rostos. Há também inserções de créditos explicativos. Contudo, a narração em si é lacônica, ou seja, se manifesta poucas vezes, explicando apenas detalhes não visíveis nas imagens. A música de fundo é de piano, calma, de certa maneira melancólica, mas não dramática. Além dela, ouvimos muitos sons que nos remetem ao que seria o som ambiente do contexto imagético: o motor do barco em funcionamento, o vento, o barulho de ondas e o cantar dos pássaros. Vemos também uma narrativa intercalada com diversos planos exuberantes, como planos de conjunto de paisagens naturais e urbanas, água em movimento, imagens da natureza e do funcionamento de máquinas, como o motor do barco. Há projeções de céus com nuvens, da margem do rio em movimento, entre outras. Com pouca função narrativa, estas cenas são capazes de dar unidade às diferentes sequências fílmicas, fornecendo, ademais, encadeamentos de tempos

⁶⁵ Como consequência de um acordo entre Hitler e Stalin.

fracos suscetíveis de proporcionar ao espectador uma fruição estética que vai de par com a função informativa das imagens precedentes.

É através de momentos intrigantes e, algumas vezes, desconexos, que o cineasta cria um jogo de ilusão a partir de imagens amadoras que parecem carregar um estatuto factual ainda mais intenso do que as imagens de um eventual cinegrafista profissional de documentação dos fatos poderiam expor. Sobre esse aspecto é importante notar que “as notáveis reformulações de Péter Forgács de filmes amadores em documentos históricos enfatizam qualidades poéticas e associativas em vez de veicular informações ou convencer-nos de um determinado ponto de vista” (NICHOLS, 2005, p.141). Esta observação leva Nichols a classificar o *Êxodo do Danúbio* como representante do seu chamado *modo poético* no interior das diferentes “vozes” que atribui ao filme de não ficção. Explicitamos aqui esta citação, porém com a ressalva de que consideramos o filme de Forgács como denso em informações, apesar de estas quase nunca serem de ordem política, conforme discutiremos mais adiante.

Ainda assim, não percebemos a ressignificação do material original como se esta fosse o objetivo principal da obra de Forgács. Este relativo desapego retórico é característico do cinema experimental. Ele parece estar interessado mais na maneira em que estes filmes descrevem as sensações dos personagens envolvidos do que propriamente com os acontecimentos históricos nos quais eles estão inseridos. Ao utilizar o arquivo como uma via aberta, percebemos a criação de uma alternativa que privilegia a estética e também a liberdade artística; onde o cineasta não busca respostas ou verdades universais sobre os temas tratados no filme. Evidentemente, as imagens se recontextualizam como em qualquer processo de compilação de trechos fílmicos, porém, vemos que a sequência audiovisual estabelecida e retrabalhada na obra deixa ao espectador uma abertura às múltiplas interpretações e às diferentes formas de fruição (estética, narrativa, histórica etc.).

Ao invés de cenas de batalhas, eventos de grande impacto social ou o registro de acordos diplomáticos, o filme nos mostra acontecimentos cotidianos como reuniões de família, brincadeiras de crianças ou rituais de higiene pessoal, além de rostos, objetos e paisagens. Apesar

de ser uma narrativa desenvolvida a partir de uma abordagem pessoal, parecendo, assim, muito pouco política (ele não faz nenhuma espécie de apologia nem repúdio à ideologia ou formas de governo), ainda assim ele traz uma capacidade de sensibilizar o espectador para as questões inerentes ao ser humano dentro de um contexto bélico e, assim, encaminhá-lo a uma reflexão sobre a situação incerta e desesperadora das pessoas comuns que foram vítimas da Segunda Guerra atreladas e, mais especificamente, do Terceiro Reich. Este filme fornece um retrato de um determinado grupo de pessoas que vivenciavam aquela época à deriva e com toda a incerteza do destino que a ela pertencia. Em particular através sequência que mostra um casamento a bordo, notamos com precisão como o tempo de espera e as incertezas contrastam com a necessidade natural de continuar a vida fora da embarcação e aproveitá-la da melhor maneira possível. Assim, o beijo dos noivos dói na garganta do espectador. Trata-se de cidadãos que não necessariamente foram parar em campos de concentração, mas que, de outra maneira, perderam a sua identidade e a vida que escolheram levar antes dos acontecimentos.

Em toda a sua extensão, *Êxodo do Danúbio* nos revela ocorrências pouco conhecidas ou exploradas por documentários, livros ou depoimentos de dentro dos acontecimentos da Segunda Guerra. Consideramos estas revelações como portadoras de um grande valor historiográfico, não somente pela sua raridade, mas também pela sua pessoalidade, ou seja, pela evidência de uma situação política crítica através da abordagem de um micro-nível social, ou seja, um grupo de cidadãos comuns.

A escolha do material caseiro como fonte de pesquisa se afasta, por um lado, do relato que investe na construção de um conhecimento histórico vigente, semelhante a muitos outros existentes e aos métodos tradicionais de ensino histórico. Assim, ela nos aproxima da visualização das diferentes formas de mudanças significativas que as decisões políticas acarretam nas vidas de pessoas que estão fora do foco da mídia. Através destas histórias, temos a visualização de algumas consequências dos pactos de guerra, percebendo, assim, como tudo está interligado e como as condições impostas pela guerra podem traçar destinos e, principalmente,

impedir alguns deles através de uma força implacável. Esta aproximação antropológica⁶⁶ dentro do relato histórico também é característica da já mencionada Nova História. Assim, apesar de toda a diferença estética, percebemos uma aproximação conceitual da obra de Forgács com *Arquitetura da Destruição*.

Como uma característica que diferencia *O Êxodo do Danúbio* dos outros filmes abordados no nosso trabalho, podemos mencionar a sua fonte única de material de arquivo. Tendo as suas imagens provenientes de um único cinegrafista – no caso, o capitão – o documentário abriga essa condição, que é rara para o gênero dos filmes de arquivo, mas recorrente na cinematografia de Forgács a partir dos filmes de família.

De certa maneira, esse fato enfraquece a metáfora da “colcha de retalhos” – já utilizada neste trabalho para tentar explicar a heterogeneidade dos corpos dos filmes. Ao invés disso, percebemos que o papel desempenhado por Forgács acaba por se assemelhar ao de um coautor juntamente com Andrásovits, o responsável pela captação das imagens. A narrativa estabelecida pode ser atribuída a Forgács, o manipulador do material bruto, mas o conteúdo de cada uma das cenas que vemos foi selecionado e limitado pelo cinegrafista da época, fazendo com que os dois sejam responsáveis, cada um da sua maneira, pelas impressões e reflexões que nos surgem a partir do filme pronto. Apesar de não ter sido uma coautoria voluntária de ambas as partes, o capitão não perde o mérito do seu trabalho no filme, sendo mencionado pelo artista húngaro como o responsável pela captação das imagens já no primeiro minuto de duração do seu documentário.

Sabemos que o material utilizado foi gerado por um cinegrafista que não tinha por intenção a criação de um filme documentário a ser exibido para um grande público, ainda menos para um público estranho à sua época e ao seu ambiente de produção. A utilização de filmes caseiros pelo cineasta para a produção de material próprio (cujo valor de registro tem certamente

⁶⁶ Em relação ao que é mencionado no texto de Le Goff (in Novais e Silva, 2011, p.157), chamamos de antropológicas algumas informações contidas em *O Êxodo do Danúbio*, como a maneira de se portar, de se vestir, de se alimentar e de se relacionar dos viajantes a bordo.

um alcance espectral muito maior do que aquele para o qual o filme foi predestinado) pode ocasionar uma discussão de ordem ética: estaria Forgács desvirtuando a condição de existência material imagético e, assim, desrespeitando o seu realizador original ao destiná-lo a um público para o qual originalmente ele não havia sido destinado? A autora Mariana D. J. Silva, ao analisar outro filme (o brasileiro *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso) de arquivo que se utiliza de imagens provenientes de filmes produzidos em um contexto privado e constatar a impossibilidade de antever o valor que terá o material original quando transposto para uma outra obra audiovisual, se pergunta: “qual seria o limite tolerável à manipulação delas (imagens originais), em vista da exposição dos sujeitos?” (2013, p.134). Sem uma resposta específica, ela se limita a afirmar que a obra se legitima a partir da sua existência como mais uma forma de expressão e de valoração das experiências humanas.

Apesar de compreendermos o fundamento da questão ética pertinente ao filme em questão, acreditamos que a intenção de perpetuação de um momento é intrínseca à imagem captada pela câmera e também inerente à condição do cinegrafista. Desta maneira, consideramos que a reutilização da produção de qualquer realizador já falecido em um novo trabalho seja um procedimento louvável, desde que a obra final esteja de acordo com padrões morais aceitáveis pelas sociedades contemporâneas. É claro que a permissão para a utilização da imagem alheia deve ser o procedimento aplicado todas as vezes que esta se faz possível, mas seria uma grande perda cultural se ficassemos limitados a esta possibilidade para a construção de todo e qualquer relato audiovisual histórico. Silverman (in: NICHOLS e RENOV, 2011, p.102) também defende a ação de Forgács, alegando que o “seu trabalho é uma ação em prol da memória daqueles que não estão mais vivos nem fisicamente, nem mnemonicamente”⁶⁷, enfatizando, assim, a importância na perpetuação de gestos, ações e destinos de pessoas fadadas ao anonimato pela sua condição de meros cidadãos.

⁶⁷ Tradução nossa

A extensão do filme ou a constante migração das imagens: novas plataformas para o material de arquivo

Outra particularidade de *O Êxodo de Danúbio*, ou melhor, uma particularidade vinda *a partir* deste filme, é que ele serviu de inspiração para o surgimento de uma instalação audiovisual interativa homônima, produzida pela equipe do *Labyrinth Project*⁶⁸ com a participação do próprio Forgács. A narrativa fílmica, uma vez criada através de imagens de arquivo, foi transposta – desta vez, de forma expandida e *multiscreen* – para fora da tela doméstica ou da tela de cinema, fazendo parte de um trabalho audiovisual interativo dentro de um espaço físico determinado, público e itinerante. A instalação estreou em setembro de 2002 em Los Angeles e, desde então, já viajou por outras regiões dos Estados Unidos e por diversos países da Europa, sendo exposta em centros universitários, galerias, museus e institutos de arte.

Assim como teoricamente acontece no filme, o espaço da obra interativa é dividido em três partes, de acordo com os atores da história: o capitão/cinegrafista, os judeus austríacos e os alemães da Bessarábia. Para complementar o material do documentário, que originalmente tem apenas 60 minutos, os realizadores da instalação utilizaram parte do material bruto descartado por Forgács para o seu produto final, além de realizarem entrevistas com os antigos passageiros e com outros atores que fizeram parte dos episódios históricos narrados no documentário. Os artistas do *Labyrinth Project* se utilizaram do filme de Forgács para que ele fosse parte do relato histórico estendido, realocando as suas imagens, intercalando-as com outras de diferentes fontes e criando, assim, um novo trabalho audiovisual.

Marsha Kinder (in: NICHOLS e RENOV, 2011, p. 238), que é uma das artistas multimídia do *Labirinth Project*, comenta que os efeitos da interatividade conduzem também o entendimento da instalação como um todo, ou seja, que o papel da montagem fílmica passa a ser compartilhado com o papel desempenhado pelo próprio visitante. O mesmo vale para a relação

⁶⁸ *Labyrinth Project* é uma iniciativa de arte e pesquisa em narrativa interativa, fundada em 1997 na Califórnia. É responsável pela produção de diversos projetos multimídia, como instalações, websites e DVDs.

entre o som e a imagem, já que os artistas multimídia criaram botões com links específicos e não exclusivamente sonoros. Percebemos, então, como a possibilidade de interação culmina em uma infinita recontextualização do material de arquivo; e essa recontextualização pode ser feita ao vivo pelo próprio espectador/visitante.

Voltando um pouco mais à origem de tudo, percebemos que imagens, uma vez captadas por um marinheiro cinegrafista com finalidades – quaisquer se sejam elas – pessoais, passam da condição de *home movie* para filme de arquivo contemplável através da televisão e do cinema e, pouco tempo depois, de filme de arquivo para instalação audiovisual interativa, a ser exibida nas mais diversas instituições e galerias de arte do mundo. A multiplicação de plataformas midiáticas e a diferenciação na fruição e na composição do público evidenciam (mas não esgotam) a versatilidade da imagem de arquivo e a abundante criação de obras e produção de sentidos a partir da mesma. Consideramos que a compilação da compilação ainda encontra caminhos originais a serem desbravados e conseguem ativar novos sentidos de um público igualmente inédito.

Além disso, a realização da instalação possibilita que as imagens de *O Êxodo do Danúbio* se ramifiquem, atingindo, pela primeira vez, um campo externo ao âmbito fílmico, inserindo-se em um contexto *crossmedia*, que começa a ganhar força nos anos 1990 pelas inovações tecnológicas e que, por causa delas, é um contexto cada vez mais característico da contemporaneidade.⁶⁹

Em sua comunicação na Pré-Socine de 2013, Raymond Bellour se dedicou ao tema da fusão entre o cinema e o os espaços públicos, como museus e galerias de arte, contemplando exposições e instalações que conseguiram agregar novos sentidos, tanto aos espaços físicos quanto às projeções imagéticas ao incluir material audiovisual em suas composições artísticas e

⁶⁹ Também devemos acrescentar a existência de livros sobre os filmes (como o de Nichols e Renov, especificamente sobre os filmes de Forgács, também utilizado para esta pesquisa, ou o de Beilenhoff sobre o filme de Romm ou o de Lindeperg sobre o filme de Resnais, ambos contemplados nesta pesquisa) como colaboradores desta tendência *crossmedia*, assim como os websites dos próprios cineastas, com suas “amostras fílmicas” e a multiplicação do acesso das mesmas em outras plataformas da internet.

comunicativas tradicionalmente não-tecnológicas. Após exemplos e breves reflexões a respeito, o teórico encerrou a sua palestra com a seguinte pergunta: “Imagens em movimento dentro de galerias de arte e museus... podem ser consideradas cinema?” Através do exemplo de *O Êxodo do Danúbio*, que nem sequer foi colocado em pauta pelo teórico francês, podemos constatar o quão interessante e urgente é a exposição deste fenômeno crossmidiático. Contudo, acreditamos que a sua indagação final, mais voltada para a criação ou não de uma tipologia, não é tão relevante para o nosso momento. Relevante é o fato em si: a reutilização de imagens em espaços antes inusitados é uma tendência irrevogável que dialoga diretamente com o espírito do nosso tempo, com as nossas novas tecnologias e as infinitas possibilidades de produção e recepção de sons e imagens em movimento. Por isso, também é relevante e importante pararmos para analisar tudo isso, reconhecermos a existência desse material fílmico e o espaço cada vez maior que ele ocupa no mundo nas artes. Ainda assim, acreditamos que este reconhecimento não implica a necessidade de uma reformulação terminológica. Os esforços para classificar o fenômeno são, no momento, dispensáveis, uma vez que nos encontramos no meio deste processo e, o que quer que ele represente, a sua nova nomenclatura poderá vir um dia de forma natural.

O(s) estilo(s) do filme

No interior de nossa investigação, consideramos *O Êxodo do Danúbio* como um documentário de arquivo antinazista que explora um tema periférico aos mais conhecidos fatos históricos e que não conta com auxílio de imagens de cinejornais ou de outros filmes ou de fotografias feitos por aparatos profissionais em momentos-chave para o entendimento da história oficial. Não vemos discursos de políticos ou grandes empresários, nem grandes mobilizações sociais, nem cenas que retratam atos oficiais do governo, ou batalhas ou outras ações componentes da guerra em seu estado puro.

Assim, o filme de Forgács abdica das explicações históricas oficiais e traz à tona, através de trechos de filmes caseiros, uma passagem na vida de um pequeno grupo de pessoas que

vivenciaram as dificuldades de uma época e de um espaço geográfico em guerra. Vemos rostos e sentimentos naqueles que, quando muito, apenas temos conhecimento da existência por serem componentes de grandes números em estatísticas. É como se o cineasta já partisse do princípio que existe um conhecimento prévio, assim como diversas opiniões formadas sobre os temas daquele momento histórico e, por isso, se limita a retratar, de maneira aberta a diferentes pontos de vista, uma consequência dos imbróglis políticos da época.

Assim, também declaradamente influenciadas pela categorização de Nichols, consideramos *O Êxodo do Danúbio* como o filme de compilação antinazista cujo estilo é o *poético*. O fato de Forgács retratar um contexto específico, mas dar preferência à maneira como os planos podem ser selecionados e arranjados para produzir uma impressão poética, é o que lhe atribui uma marca, um estilo. É claro que consideramos que o filme aborda acontecimentos históricos, mas através do nível pessoal, mostrando situações – como rezas, danças, preparos de refeições, leituras – e sentimentos – como enjoos, angústias e alegrias – capazes de promover uma maior identificação dos espectadores com os personagens retratados. Sendo assim, a obra de Forgács contribui para um conhecimento histórico, senão mais profundo, ao menos de diferente natureza. Aquele que nos mostra a implicação dos processos políticos nas vidas das pessoas comuns.

Também não podemos deixar de considerar outras correlações estilísticas que esse filme mostra em relação aos outros documentários abordados no nosso trabalho, como a temática – afinal, o relato de acontecimentos durante viagens de fugitivos de guerra é uma forma de aludir ao tema do nazismo como um todo de uma maneira pontual– e a desconstrutora – pela abertura cognitiva da sua conduta narrativa e visual. Assim, consideramos significativo o fato de que características dos estilos atribuídos aos filmes mais recentes dessa tese também se encontram presentes em *O Êxodo do Danúbio*, o mais recente de todos eles. Começamos a perceber certa influência do espírito do tempo no molde das manifestações artísticas, sobre a qual discursaremos melhor no final desse trabalho.

CAPITULO 3: OS PROCEDIMENTOS AUDIOVISUAIS APLICADOS PELOS FILMES DE ARQUIVO

Este último capítulo surgiu da necessidade que sentimos em abordar certas características dos documentários analisados de maneira mais entrosada e, de certa maneira, comparativa. É claro que é interessante percebermos que um documentário se utiliza de um recurso audiovisual de um modo específico e atinge, com isso, certo efeito comunicativo singular. Contudo, vemos como ainda mais rica a descoberta da potencialidade deste efeito através da sua contextualização com outros filmes gerados pelos mesmos recursos audiovisuais ou por recursos semelhantes.

Portanto, além da abordagem dos recursos clássicos, como o som, o narrador e a utilização de fotografias em meio às imagens em movimento, incluimos aqueles que são mais característicos das obras de arquivo, como a inserção de créditos iniciais e o compartilhamento do mesmo material de arquivo pelos diferentes filmes, disposto no item *material em comum*.

3.1. AS INSTRUÇÕES INICIAIS

No início da maioria dos filmes analisados neste trabalho, vemos uma espécie de tutorial, ou seja, uma legenda de comunicação verbal instrutiva originária diretamente do realizador e destinada ao espectador do filme. É o que aqui denominamos como “instruções iniciais”. Todas elas vêm no formato de créditos, narrados ou não e, mais do que uma introdução ao tema do filme, mostram a intenção do cineasta em conduzir a fruição do espectador e transparecem a sua necessidade de afirmação da autenticidade do material de arquivo que utilizou. A ocorrência frequente dessas instruções é capaz até de estabelecê-la como uma tendência metodológica do documentário de arquivo antinazista.

No geral, estes textos iniciais deixam claras as intenções dos cineastas em alertarem os espectadores para que estes últimos impeçam que as atrocidades do passado voltem a acontecer, demonstrando, assim, a responsabilidade social como a pedra de toque dos seus documentários antinazistas; a razão de suas existências.

Como exceção na manifestação desta intenção, temos a abreviada instrução inicial do laconicamente narrado *O Êxodo de Danúbio*, que conta com os seguintes dizeres: “capitão Andrásovits, um cinegrafista amador persistente. Duas histórias no Danúbio filmadas pelo capitão Andrásovits. Nandór Andrásovits, capitão do Erzsébet Királyné.”⁷⁰ Apesar de transparecer uma ponderação do diretor através do adjetivo “persistente” atribuído ao capitão em relação ao seu trabalho de filmagem, a instrução inicial, neste caso, se apresenta, acima de tudo, como um fator contextualizante. Ela nos informa sobre a procedência das imagens que serão vistas sem manifestar a necessidade de reiteração da sua autenticidade como material de arquivo. Além disso, ela deixa clara a fragmentação do filme em duas diferentes histórias, evitando ao espectador uma eventual confusão interpretativa mais adiante. Ainda assim, apenas através destes breves créditos, podemos perceber alguns dos mais importantes atributos estilísticos de *O Êxodo de Danúbio*, que seriam: a opção pela menção verbal sucinta, contemplando apenas os elementos principais para uma compreensão fundamental da história narrada; a falta de referência ou exposição de *parti pris* sobre fatores políticos e ideológicos. Como consequência, a narrativa histórica menos valorizada se dá em prol da apresentação do drama social e humano e, por último, os adjetivos “amador” e “persistente” funcionam como indicadores sutis da postura do realizador em valorizar, artística e esteticamente o filme, como comprovamos através de todo o seu desenrolar. Isto porque se um capitão marinheiro filma persistentemente, é pelo motivo de que, além de exercer a sua profissão, ele sabe valorizar a poesia e a beleza da vida existente ao seu redor. Assim, percebemos uma manifesta compatibilidade com o estilo que observamos na obra

⁷⁰ Tradução nossa

do cineasta Forgács, de exibir o material de arquivo retrabalhado, mas sem asserções ideológicas preponderantes.

Outra instrução inicial que consideramos, de certa maneira, a função de contextualizar aquilo a que iremos assistir, é aquela utilizada em *Suástica*:

Se as facetas humanas de Hitler falham na representação que dele é passada para a posterioridade, ou seja, se ele é desumanizado e mostrado apenas como um demônio, qualquer outro Hitler poderá não ser reconhecido apenas pelo fato dele agir como um ser humano. O que você está prestes a ver é um material autêntico captado na Alemanha nazista. As cenas da vida privada de Hitler provêm do seu próprio arquivo pessoal de filmes.⁷¹

O estilo de apresentação desses créditos contrasta com a aparente neutralidade ideológica exposta no decorrer da sua narrativa. Através desta instrução, Mora alerta para o fato de as pessoas mitificarem o antigo ditador alemão, bem como manifesta a intenção de expô-lo como um ser humano para alertar o público no futuro reconhecimento de personalidades políticas nocivamente influentes. As frases expostas também parecem ir ao encontro da conhecida revolta espetatorial surgida na apresentação oficial do filme no Festival de Cannes, como já vimos anteriormente. Por isso, podemos até mesmo supor – mas não afirmar – que a inserção das mesmas teria acontecido após a sua estreia.

Além disso, é diretamente através dessas instruções iniciais que já temos, como espectadores, acesso ao diferencial do filme enquanto documentário de arquivo: a inédita exibição de material audiovisual captado, inclusive a cores, na residência particular de Hitler, conforme já mencionado anteriormente. O diretor faz questão de comentar a procedência privada da sua matéria-prima, bem como expor a sua autenticidade.

Outra instrução inicial que faz menção à autenticidade do material utilizado já nas primeiras palavras do comentário acontece em *Minha Luta*. Diferente dos breves créditos de *O*

⁷¹ Tradução nossa

Êxodo do Danúbio, o diretor (e também escritor) Erwin Leiser parece ter muito que dizer no prólogo do seu mais renomado filme:

Cada cena neste filme é autêntica, mesmo parecendo inacreditável ao ser mostrado. Tudo aconteceu no nosso tempo. Esta terrível experiência do homem na Terra está gravada na consciência das pessoas. A Polônia foi quem mais sofreu com a ocupação nazista e foi escolhida para ilustrar a agressão de Hitler à Europa. A agonia da Polônia, entretanto, foi maior em grau, mas não em gênero. O que você vai ver aconteceu em todo o lugar onde pairou a sombra do nazismo. Repetidas vezes, até que 25 milhões de vidas foram consumidas. A história do inferno de Hitler na terra é dedicada às vítimas, por causa da culpa. Como seres humanos, somos responsáveis pelo que ele fez, pois ele era um de nós e nós permitimos que isso acontecesse. Espero que sejamos sábios e fortes o suficiente para impedir que isso se repita!⁷²

Desta maneira, *Minha Luta* é capaz de transmitir, através da sua extensa instrução inicial, uma típica mensagem de imposição de conduta espetatorial cheia de ponderações, presente também no início de muitos filmes de arquivo, considerando até mesmo outros que, por diferentes motivos, não entraram no corpus do nosso texto.⁷³

Podemos detectar, já na primeira frase da instrução, uma contradição de valores no que diz respeito à absorção da informação transmitida por um documentário audiovisual: se ela, por um lado, não deixa de enfatizar a autenticidade na procedência nas imagens utilizadas, por outro, não deixa dúvidas na imposição de valores ideológicos e na condução da fruição do espectador, que sabe que terá de indignar-se com a História da forma que ela é estabelecida pelo relato.

Além disso, Leiser não deixa de se projetar no texto, enfatizando na sua última frase, em primeira pessoa, o desejo de conscientização do espectador, bem como dele mesmo.

Já Mikhail Romm, diretor de *O Fascismo Comum*, atribui a construção do filme ao trabalho de equipe, elaborando a sua instrução inicial na primeira pessoa do singular:

⁷² Créditos iniciais de *Minha Luta*: versão brasileira Estúdio Midas

⁷³ Como *A Vida de Adolf Hitler* (1961), de Paul Rotha e *Das russische Wunder* (1964) dos Thorndikes.

Este filme se utiliza de trechos de filmes apreendidos pelo Ministério de Propaganda da Alemanha fascista, do arquivo fotográfico pessoal de Hitler e de fotos amadoras que foram encontradas com membros da SS. Mostrar no nosso filme todas as perspectivas de um fenômeno tal como o fascismo seria impossível nos limites deste trabalho. Impossível também talvez porque há passagens históricas muito importantes das quais não ficou registro algum: não foram gravadas. Do vasto material disponível, selecionamos aqueles que nos pareciam mais surpreendentes; aqueles que nos permitissem, junto a vocês, refletirmos.⁷⁴

Mais uma vez detectamos um elemento que será reiterado diversas vezes no decorrer do filme: a convocação do espectador para a reflexão juntamente com os realizadores da obra. A instrução inicial também nos antecipa algo muito característico da obra como um todo, que são as imagens surpreendentes ou, como vimos em outros capítulos, que causam grande impacto visual.

A instrução também antecipa o desfecho do relato, ou melhor, a falta dele, condição atestável até mesmo por causa do nome do último capítulo, o já mencionado “O último inacabado capítulo”. Ora, se não é possível abordar o fascismo em toda a sua totalidade, como já antecipam os primeiros créditos, tampouco parece possível para Romm considerar o documentário como terminado. Vale a pena mencionar, mais uma vez, a preferência explícita do termo “fascismo”, que seria mais conhecido na Rússia da época do que o “nazismo”, apresentado pela narrativa.

Também proveniente do contexto socialista, em *Du und Mancher Kamerad*, a instrução inicial não deixa de reiterar a autenticidade das imagens e do relato, mas enfatiza também a importância da câmera como testemunho e do trabalho dos cinegrafistas:

Du und Mancher Kamerad: um relato factual. Por duas vezes no nosso século a Terra foi atordoada por guerras mundiais. Três gerações de cinegrafistas fizeram da câmera uma testemunha ocular. Ela viu mais do que um único indivíduo é capaz de ver: acontecimentos únicos e cotidianos, cruéis e grandiosos. Muitos deles foram escondidos da população. Este filme foi resultado de um trabalho de dois anos de investigação. Toda cena é um documento historicamente comprovável.⁷⁵

⁷⁴ Tradução nossa

⁷⁵ Tradução nossa

Lembrando que o papel da câmera como testemunha ocular das atividades do mundo já foi ressaltado pelo trabalho de Dziga Vertov com os seus parceiros *kinoks*,⁷⁶ décadas antes do surgimento de *Du und Mancher Kamerad*, visto principalmente através do filme *O Homem com uma Câmera* (1929), também do contexto socialista. Coincidência ou não, podemos notar uma paridade de valores nas duas situações e o reconhecimento das imagens de arquivo utilizadas como documento da história pelos Thorndikes.

Há outra frase que deixa clara a procedência socialista das instruções iniciais, em especial neste novo contexto no qual o filme está inserido, o da Guerra Fria: “Muitos deles (acontecimentos) foram escondidos da população”. Consideramos esta sugestão de conspiração contra a consciência do cidadão como típica para a época e para o local de produção do filme, influenciada pelos medos que surgiram com a concepção dualista do mundo, bem como a “solução” que é oferecida aos espectadores através do surgimento do filme, esclarecedor de um conteúdo até então secreto, como sugere a frase seguinte. É como se o filme representasse o “antídoto” à suposta conspiração, somente possível através do trabalho árduo dos realizadores e de seu pertencimento a um contexto social de cunho socialista em um mundo polarizado.

Neste tópico, consideramos estas instruções iniciais como uma parte peculiar do discurso fílmico que compõe uma passagem da obra – talvez a única – a oferecer ao espectador um contato direto com o processo de produção do mesmo.

Para nós, estas instruções iniciais aparecem como uma forma que o diretor encontra para tentar suprir a restringida comunicação que ele pode estabelecer com os espectadores, ou seja, aquela dos limites de um filme documentário cujas imagens procedem de outras fontes e, por isso mesmo, não puderam registrar de maneira tão próxima como faria o artista, tendo de ser aceitas por ele para a sua utilização juntamente com todos os elementos que as compõem. Talvez esta necessidade assertiva provenha da urgência do autor em conduzir o efeito semântico desejado.

⁷⁶ Cinegrafistas responsáveis pela captação de filmes cotidianos da Rússia dos anos 1920.

Contudo, percebemos na maioria dos filmes a utilização da instrução inicial que não se mostra como parte do discurso fílmico – como fisicamente é – senão como uma reiteração do mesmo. Como pudemos comprovar, estes créditos têm, em sua maioria, um caráter redundante se comparado ao restante do filme, por antecipar o viés narrativo que ele seguirá, além de preannunciar algumas das principais características do seu estilo, também a sua postura diante dos fatos apresentados e a autenticidade do material utilizado, subentendendo uma suposta distância em relação aos possíveis efeitos cognitivos causados ao espectador.

É claro que seria mais enriquecedor para o intelecto do público o estabelecimento de um contraste retórico com o que é visto no restante do corpo fílmico, e assim, a utilização das instruções iniciais como o encontro de um momento para a reflexão, mas isso não é o que vemos em nenhum dos filmes. Os realizadores parecem não conseguir ir além das próprias convicções ao reiterar, através destes créditos, o seu ponto de vista e os seus próprios valores em relação a um acontecimento passado.

3.2. FOTOGRAFIA

Como parte do material de arquivo, a fotografia de “segunda mão” é objeto recorrente em todos os filmes abordados neste trabalho. Como se fossem fotogramas congelados, as fotografias aparecem entre muitas outras imagens – a maioria delas em movimento – marcando momentos das mais distintas naturezas, em todas as obras.

Elas necessariamente trazem consigo especificidades imutáveis da sua existência como produto artístico único, sendo estas aproveitadas pelos filmes de diferentes formas. Como exemplo, consideramos que o caráter estático da imagem fotográfica fornece uma condição de “abreviatura” a um discurso ilustrado. É por esta razão que vemos obras que desenvolveram

sequências fotográficas para a recapitulação de um discurso coadjuvante, auxiliando, assim, no entendimento do discurso principal.

Vemos isso acontecer em *Minha Luta* (1960). Por exemplo: o filme exhibe fotografias que compõem, no início, a sequência de apresentação de Hitler, tão mencionado posteriormente no documentário. A filmagem quase estática de documentos e de fotos constitui, juntamente com o texto do narrador, uma rápida biografia do ditador. Ela é apresentada de forma inteiramente cronológica e, a partir do momento que o narrador alcança a sua vida política, voltamos a ver as imagens animadas, dando uma impressão de maior atualidade e importância dos acontecimentos para a narrativa estabelecida. Ou seja, percebemos que a sequência fotográfica tratou de fornecer uma breve observação para que, depois dela, possamos voltar à apreciação do discurso principal.

Semelhante papel assume uma interessante sequência fotográfica no início do documentário realizado na antiga RDA, *Du und Mancher Kamerad* (1956). Ela é apresentada, através do procedimento de fusão de imagens, juntamente com um filme em movimento que mostra a saída de um baile de grandes empresários com suas acompanhantes no começo do século XX (ou dos “capitalistas de monopólios”, como descreve o narrador). O evento é mencionado como encontro anual da categoria. As imagens estáticas são de grandes indústrias, estradas de ferro, documentos de altos investimentos em ações, entre outros. As fotografias aparecem de cima para baixo, como se fossem páginas de um livro a serem folheadas em um movimento de dentro para fora, igual ao da saída do baile do filme, projetado juntamente com as fotos. Do baile não saem apenas pessoas elegantes, mas os capitalistas que possuem as empresas de monopólio, as mesmas mostradas pelas fotos. Nesta sequência, observamos que as fotografias dos patrimônios caracterizam as pessoas que saem do baile, ou seja, de certa maneira, elas também abreviam uma descrição detalhada da condição social que estas pessoas têm para além do momento de descontração no qual aparecem. Também nesta situação, as fotografias não estão apenas dentro do filme de forma isolada, dialogando paralelamente com as imagens em movimento, elas vêm mescladas a um filme. Assim, ao invés de um diálogo, o que vemos é uma “cacofonia” imagética. As fotografias perdem o direito de serem contempladas isoladamente,

sendo obrigadas a adquirirem a força e o sentido que o filme lhes dá. As fábricas não podem ser vistas como imponentes edifícios de acabamento futurista, elas são apenas pertences das pessoas que saem do baile.

No caso desta composição, podemos afirmar que a fotografia perde a sua força de impacto pois, como veremos, esta é, na verdade, a sua característica primordial. Talvez parte desta força provenha da possibilidade imediata de percepção de outros valores na imagem congelada que vão além daqueles que a narrativa fílmica por si só tenta atribuir. A fotografia exibida juntamente com a imagem em movimento está subordinada a ela de forma incontornável, vira um pano de fundo do enquadramento animado; um objeto estático que faz parte e não consegue ir além do que a cena animada coloca em evidência.

O impacto da fotografia

Contudo, a fotografia não assume apenas um papel de coadjuvante dos filmes de arquivo que nós analisamos. Ao contrário, o que mais vemos é este tipo de material assumindo um grande protagonismo. Afinal, a inserção das fotos no meio das tomadas fílmicas é um procedimento capaz de criar um efeito muito particular.

Sem mencionar um filme específico, ou seja, no geral, o que podemos notar é um momento de impacto causado através da fruição de uma imagem congelada quando acompanhada de outras imagens dentro das quais alguns elementos se encontram em movimento. O choque causado pela repentina estaticidade dos objetos em cena culmina na possibilidade de um entendimento diferenciado da composição oferecida.

A partir do embasamento teórico de Raymond Bellour (em *Entre Imagens*, 1990), exemplificamos aqui, utilizando trechos dos filmes, toda a força contida no emprego da fotografia, que resulta em diferentes efeitos, dependendo dos contextos em que se encontram.

Quando um espectador está diante de um filme, ele precisa de um espaço de tempo inexpressivo para poder adequar a sua percepção à agitada cena que parece brotar de uma tela fixa diante dos seus olhos. Mas o que ocorre quando este espectador de cinema encontra a

fotografia? A presença da fotografia na tela produz uma emoção muito particular. Raymond Bellour acredita que a fotografia no meio de um filme em movimento cria no espectador um recuo que é acompanhado por um aumento do fascínio (1990, p. 79). Podemos definir o fenômeno como a atenção pela estaticidade repentina.

Para demonstrá-la, imaginemos a seguinte situação: estamos em um estabelecimento qualquer cujo som ambiente seja uma música agradável em um volume ameno. Estamos desfrutando da música. Entretanto, a não ser que algo em sua composição seja pessoalmente muito impactante, não dedicamos à música cem por cento da nossa atenção, pois estamos conversando com amigos ou fazendo outras coisas que ocupam a mente e que faz com que não reflitamos sobre aquilo que é tocado. Agora, se a música provém de um CD que estava riscado e, na hora em que o dispositivo tenta ler a mídia com defeito, sentimos a melodia parar em um mesmo tom por mais de um segundo, isso automaticamente nos chama uma maior atenção e são necessários alguns décimos de segundo para chegarmos à percepção de que a mídia está com defeito. Em outras palavras, podemos observar que a atenção que a quebra da continuidade melódica nos provoca é mais rápida do que a percepção a respeito da sua causa ou do seu conteúdo.

Assim, a mesma afirmação pode ser feita para a quebra da continuidade imagética, ou seja, para a inserção da estática fotografia em meio às imagens em movimento do cinema tradicional. A foto no cinema é capaz de arrancar o espectador de sua eventual inércia.

Como descreve Bellour, o congelamento da imagem no cinema inventa as condições de uma leitura, suscitando um espaço favorável às associações ao mesmo tempo livres e controladas, enfim, ele desloca a histeria do cinema ao produzir o que se pode chamar de um espectador pensativo; aquele que se opõe ao espectador apressado do cinema (ibidem, p. 84). É como se o próprio diretor da obra audiovisual acionasse o botão de pausa de um controle remoto para destacar ao espectador um fotograma que ele considera como fundamental ou digno de reflexão naquela passagem.

Ainda lendo Bellour, percebemos que o autor, ao analisar o efeito que as fotografias causam dentro da diegese de um filme, reconhece alguns motivos para que o espectador que se depara com elas se sinta arrancado do desenrolar cinematográfico: a primeira razão para o fenômeno seria a fixidez repentina, que se opõe a fixidez dos objetos inanimados do filme, pois o filme “quer” que eles, os personagens dentro da foto se mexam (ibidem, p. 86).

Esse efeito muito especial em meio às imagens em movimento dos filmes tradicionais, especialmente quando vistas na tela grande do cinema, foi também observado pelo diretor Mikhail Romm, conforme o relato em entrevista (ROMM in BEILENHOF, 2009, p. 270). Ele também deixa transparecer esta consciência em importantes passagens da narrativa do seu filme, *O Fascismo Comum* (1965).

Um recurso estilístico utilizado por Romm diversas vezes no decorrer do seu documentário é a inserção de sequências fotográficas, ou seja, imagens estáticas aparecem, na maioria das vezes, em blocos. Através da visita a tantos arquivos e a disponibilidade que os produtores de *O Fascismo Comum* tiveram em utilizar a quase infinita quantidade de material audiovisual, podemos imaginar que a oferta de material fotográfico encontrado tampouco foi pequena. Apesar das fotografias estarem presentes por todo o filme, ele não as exibe de forma excessiva. Romm optou por reservar poucas, mas passagens muito especiais da sua obra à fotografia, criando com elas sequências cheias de significado e de grande impacto.

O cineasta, que também era professor de cinema, soube muito bem explorar as propriedades cognitivas fotográficas quando situadas no meio de imagens em movimento. Como prova disso, temos a primeira sequência do documentário que, como muitas outras, é capaz de causar um grande choque no espectador. Ainda nos primeiros minutos, não há qualquer imagem especialmente forte e/ou aterrorizante. Muito pelo contrário, a delicada sequência inicial – de rostos de crianças bem tratadas sorrindo, casais trocando afeto e jovens moscovitas comemorando o ingresso na universidade – sofre um brusco corte para a fotografia inicial: o primeiro retrato que aparece no filme é o retrato da morte.

Enquanto ainda são rodadas as cenas que causam ternura, o narrador faz questão de destacar a diferença entre as pessoas. Em contraponto às afirmações orais está uma comparação que enfatiza semelhança (ao menos aparente) entre os seres humanos: no último plano desta sequência vemos um menininho de mais ou menos dois anos que segue andando pela calçada e é pego no colo pela mãe para atravessar uma avenida, em sinal de proteção. A repentina aproximação da câmera ressalta a expressão corporal da mãe com a criança nos braços. Há, então, um corte seco para uma fotografia do tiro de um soldado em uma mãe com uma criança, o gesto corporal do plano anterior é o mesmo. No instante da troca da imagem em movimento pela primeira fotografia, a música de fundo é interrompida dando lugar ao som de um tiro. Como espectador, toda esta composição, adicionada à mudança de intensidade das imagens, causa um choque absoluto.

No plano seguinte, ainda sem som, verificamos o mesmo procedimento de efeito parecido: agora vemos um plano de detalhe de uma menininha sendo acariciada por uma mão – em movimento – que é cortado para uma fotografia com o mesmo enquadramento, mas o que se vê é o cadáver maltratado de uma pequena e esquelética menina, além de mais três outras fotos mostrando imagens semelhantes do horror. (vide figuras 1, 2, 3 e 4)

Percebemos, então, como o diretor utilizou uma diversidade de recursos para conseguir o maior efeito de choque possível para o início de seu filme: pelo corte da música e o estalido do tiro; pelo contraste de conteúdo e intensidade das imagens e, finalmente, pela mudança do suporte imagético privilegiando a continuidade temporal com a fotografia. Ou seja, constatamos que o efeito impactante aumenta conforme se dá a consciência da atenção pela estaticidade repentina.

Outro motivo que Bellour afirma ser causador deste efeito é “o próprio olhar para o espectador” (1990, p. 83). Nas fotos a que o autor se referia, há pessoas olhando para o que foi originalmente o fotógrafo, encarando quem se põe no lugar dele. Esta abordagem direta que o espectador sofre de alguém de dentro do filme é muito rara no cinema, principalmente no de ficção, afinal, é natural do ser humano, até mesmo para a sua própria defesa e manutenção da sua existência, que um par de olhos fulminantes chame bastante atenção.

Obviamente, é de se considerar que Bellour se referia a uma obra de ficção quando detectou esta forma de estranheza. No entanto, podemos sentir a mesma estranheza ao depararmos-nos com as fotografias dos filmes de arquivo abordados, pois se tratam de documentários que dispensam o depoimento e outras formas de expressão humana que aparecem diretamente diante da câmera e se referindo a ela. Também, na maioria dos trechos fílmicos que mostram rostos enquadrados em primeiro plano estes rostos costumam olhar para algo ou alguém dentro do seu espaço diegético. Já os olhares em algumas das fotos escolhidas para os filmes nos afrontam de uma maneira infalível.

Um filme que não utiliza, em nem uma passagem sequer, a fotografia como meio em si, mas consegue, através de pausas estratégicas em fotogramas, transmitir toda a peculiaridade e o efeito da foto no filme é *O Êxodo de Danúbio*. Além da grande utilização de câmera lenta, outro recurso recorrente inúmeras vezes ao decorrer do filme todo é a pausa em um fotograma, em especial naquele em que a pessoa retratada está diretamente olhando para o cinegrafista. Somos, assim, capazes de visualizar mais detalhes da cena em movimento recém-assistida. É como se víssemos uma fotografia no filme e, com ela, tivéssemos a oportunidade de assistir aos momentos anteriores e, algumas vezes, posteriores à da realização da foto. Através destas pausas, Forgács nos mostra momentos espontâneos da vivência das pessoas em cena, enfatizando rostos com as mais diversas expressões, entre curiosidade, medo e descontração. Esta utilização de fotogramas de olhares diretos “em pausa”, como se fossem fotografias.



Figura 11

Em *Du und Mancher Kamerad*, os olhares direcionados ao espectador parecem carregar a culpa que a narrativa lhe atribui. Em duas sequências (uma no meio e outra no final do filme), vemos fotos em plano próximo dos “vilões capitalistas”: trata-se de fotografias de multimilionários alemães. São imagens que parecem provir de arquivos pessoais e retratam os grandes empresários ora de perfil – mas olhando para a câmera –, ora com as suas mulheres, ora a sós. Em cima destas fotografias, aparecem ruidosamente – como se fossem carimbos marcando as fotos – os números de milhões de marcos que a narrativa lhes atribui. A imagem estática dos monopolistas exibida por mais de uma vez, cada qual por mais de um segundo, possibilita ao espectador a contemplação dos seus rostos em detalhes. Contudo, deixa de oferecer a possibilidade de julgá-los de outra maneira a não ser a maneira que o próprio filme impõe, a começar pelo “carimbo” da soma em dinheiro com a qual eles são “estampados”, como se sua essência se limitasse aos números do seu patrimônio. Além disso, o discurso do narrador e o contexto fílmico nos fazem impreterivelmente chegar à conclusão de que a sua ganância é tão responsável pela pobreza dos trabalhadores quanto pela instituição das grandes guerras. Neste contexto, somos capazes de projetar culpa em olhares de expressão neutra. Da mesma maneira, também somos capazes de projetar bravura nos olhares dos líderes de sindicatos de grandes empresas (oposicionistas socialistas) exibidos em uma sequência posterior de forma semelhante. Eles, além de serem descritos como heróis revolucionários, não têm a sua definição limitada pelos seus feitos, aparecendo, portanto, em primeiro plano na montagem imagética.



Figura 12



Figura 13

Já em *O Fascismo Comum*, os olhares direcionados ao espectador invertem o lado da “culpa”, ou seja, os culpados passam a ser nós, os espectadores. O jornalista Wilhelm Roth define o documentário como “um filme de rostos por princípio”. Há planos-detulhe de mulheres em êxtase no meio da multidão enquanto Hitler passa pela rua acenando do carro; vemos também soldados sorrindo no meio da marcha, bem como soldados com a barba por fazer e semblantes cansados em meio à guerra no inverno. É como se Romm quisesse ler os rostos, para saber o que realmente se passa nas mentes dos seres humanos que compõem, no geral, de uma forma tão homogênea, a massa vista nos cinejornais e nos documentários de propaganda da época.

Ao assistir a seu filme, porém, fica claro que dentre tantos rostos vistos, os mais marcantes são os rostos nas fotografias de registro dos prisioneiros de Auschwitz. As fotografias se encontram até hoje nas paredes do museu situado onde antes era uma parte do próprio campo de concentração.

Em meio a outras fotos de Auschwitz, bem como fotos terríveis ou humilhantes ou dos seus prisioneiros, o cineasta soviético inicia a sequência de exibição destes retratos. A diferença destes rostos para os outros anteriormente exibidos em retratos ou filmes é que eles não foram fotografados ao acaso ou por vontade. Os prisioneiros sabiam que estavam sendo fotografados, eles foram forçados a isto, foram registrados como animais por seus agressores. Os prisioneiros estão de frente, nos encarando. As fotografias mostradas se assemelham àqueles retratos datados feitos para delegacias policiais antes de encarcerarem alguém.

Ao narrar, Romm explica que há milhares de fotografias como estas, porém, no filme são mostradas apenas dez. É possível que o diretor tenha escolhido, entre milhares, aquelas de pessoas com os olhares mais expressivos. O fato é que, mesmo dentre tantas cenas horripilantes, as fotografias dos prisioneiros de Auschwitz podem ser consideradas as mais marcantes de toda a obra. Cada uma delas é exibida através do mesmo procedimento: primeiro a fotografia mostrando o rosto ou o busto do prisioneiro inteiro, depois fechando rapidamente o enquadramento nos seus olhos, onde a câmera permanece por pelo menos um segundo. Nesta

passagem, o falante narrador estrategicamente se cala, nos dando a maior liberdade possível para o ato da reflexão.



Figura 14



Figura 15

Mas, por que a observação dos olhos dos prisioneiros é tão horripilante? Acreditamos que isso aconteça, entre outros possíveis motivos, pelo fato de que os olhos dessas vítimas servem, no mínimo, de índice do seu próprio destino: a morte. Enquanto as imagens da humilhação e do extermínio das vítimas do Holocausto se proliferaram a ponto de nos causar uma anestesia afetiva, a ponto de nos acostumarmos a elas e até manifestarmos – talvez – certa indiferença perante as mesmas, aquilo com o que nunca nos acostumamos é estar face a face com estas pessoas, em um plano próximo, congeladas em um instante no qual estavam ainda vivas, mas conscientes do seu destino. Romm nos coloca em frente a esta foto no perverso lugar do fotógrafo. Aqui nos tornamos testemunhas da consciência flagelada dessas vítimas. O brilho nos seus olhos amedrontados atesta as suas vidas e os seus sofrimentos. Eles se encontram, porém, dentro de corpos já condenados ao extermínio. É obscuro encará-los.

Contudo, Romm nos obriga a encará-los, nos faz sentir a vergonha em assumirmos a posição do inimigo/fotógrafo, nos traz por alguns eternos décimos de segundo a angústia absoluta que eles refletem. Eles estão lá, perversamente congelados para sempre. Como já comentado, é sem dúvida a sequência mais chocante do filme. Romm sabe disso. Ele denuncia a sua

consciência ao repetir a sequência dos olhares mais uma vez: ela também é a última sequência do filme, um olhar desesperado é a última cena a ficar nas nossas cabeças antes dos créditos finais e assim, alojar-se nas nossas consciências.

A fruição compartilhada

Há também uma terceira maneira, analisada por Bellour, de a fotografia conquistar uma atenção diferenciada dentro do filme: aquela que oferece ao público a possibilidade de compartilhar da sensação do personagem ao folhear as suas fotos (ibidem, p. 87). O interesse que o conteúdo deveria despertar apenas em quem estivesse dentro da diegese se expande e vira de interesse de quem está de fora, nesse caso, o espectador. Também, a forma através da qual o personagem tem o contato com a fotografia não difere daquela que tem o público, assim como a maneira com que o personagem lida com ela.

Esta última forma de apresentação da fotografia dentro do filme para seu espectador, apesar de ser também uma característica do filme de ficção, aparece no documentário de Romm de uma maneira diferenciada. No quarto capítulo há uma importante sequência de retratos capazes de mostrar a insanidade de Hitler e, ao mesmo tempo, o ridicularizar. Durante a exibição, o narrador também afirma que estes são retratos encontrados no álbum do fotógrafo particular do ditador. A sequência se inicia com o narrador dizendo: “no começo, Hitler tinha dificuldade com o seu papel de *Führer*, vocês já verão”. Aí entram as fotos do ditador. Elas possuem uma barbárie cômica, pois mostram Hitler estudando na frente do espelho e em diferentes ângulos expressões patéticas para seus discursos. Sempre em plano americano, com a sua roupa e o fundo do enquadramento sempre escuros, a sequência não traz uma sobrecarga de informação visual, mesmo que cada uma das nove fotos permaneça apenas alguns décimos de segundo na tela. Este pequeno tempo é o suficiente para estranhar as marcantes expressões do protagonista, mas pouco tempo para elaborar uma reflexão a partir delas. Concluímos, então, que a intenção da rápida montagem é a de causar o choque, a ridicularização, mas não a atenção para qualquer outro juízo mais profundo a respeito do personagem. O narrador não se poupa de comentários irônicos ao

descrever as fotos. O espectador se sente como folheando um álbum de retratos acompanhado de alguém que lhe é muito íntimo e que se sente à vontade para falar com escárnio do retratado, que obviamente não estaria presente.

No caso deste filme como um todo, sem personagens determinados ou protagonistas humanos, sentimos o próprio diretor/narrador como o personagem que está conosco folheando e comentando as fotografias. Ao sugerir um entendimento mais psicológico – e não histórico – dos acontecimentos, Romm apresenta uma narrativa que não tem por intuito descrever metodicamente a política de Hitler nem suas atitudes na vida privada e sim parodiá-lo, provando a sua loucura e a obediência cega dos seus discípulos. Esta sequência de fotos ilustra com clareza o seu método.

A exposição de fotos se acaba, a música de fundo se modifica um pouco e inicia-se um filme que mostra um discurso de Hitler. O narrador, irônico, completa: “agora, na prática”. Nota-se que o ditador assume um lugar central na figura e exerce todas as expressões mostradas nas fotografias “de treino”. As pessoas que o escutam o discurso estão distorcidas, não podemos ver seus rostos. Trata-se obviamente de um detalhe arranjado pelo próprio cineasta soviético, talvez para relembrar a condição de “massa” que Hitler impunha à sua plateia. Na cena, podemos até mesmo enxergar as fotografias anteriores como se estas fossem alguns de seus fotogramas congelados.

O crítico e também documentarista Leiser tem uma ressalva em relação ao trabalho de Romm nesta sequência. Para ele, as imagens em questão contêm uma força de atração que teria sido imensurável aos olhos do diretor. São fotografias perigosas, não à toa já serviram como objeto de adoração e propaganda. Ao expô-las com o intuito apenas de ridicularizar o *Führer*, o cineasta soviético poderia estar, sem perceber, fazendo com que espectadores com a pré-disposição para tal, relembrem ou descubram valores favoráveis ao regime e/ou ao ditador. Consideramos que Leiser se precipitou na crítica ao ignorar a rápida velocidade na qual as fotografias foram expostas, trazendo a rejeição proposital aos detalhes mais sutis. O cineasta

soviético se concentrou nitidamente no grotesco, no que era mais aparente em poucos décimos de segundo.

Outra sequência de *O Fascismo Comum* que podemos mencionar neste contexto é a da contenção dos judeus em seu bairro próprio em Varsóvia. Talvez tendo em vista que cenas fortíssimas rodadas no antigo gueto da cidade já haviam sido destaque no filme de compilação de Leiser, seis anos anterior ao seu, o cineasta soviético optou em exibir imagens do local através de fotografias.

A sequência é constituída por sete retratos em preto e branco que apresentam grande contraste. Predominantemente em plano-detalle, a câmera que filma também “passeia” pelas fotos, enfatizando detalhes, ora detalhes tão pequenos que podemos vê-los já bem granulados, devido à grande aproximação do dispositivo ao papel fotográfico. Vemos imagens como uma arma sendo apontada para uma mãe; a expressão marcadamente apavorada de um menino com as mãos para cima em sinal de rendição; os sapatos de salto alto de uma mulher; as mãos de uma pessoa estirada no chão no meio de uma multidão. O constante uso de zoom in e zoom out chama a atenção para as minúcias da composição, bem como as contextualiza em suas paisagens de horror, medo e humilhação. Assim que entra a primeira foto, a câmera já aciona a zoom, que começa a aproximar-nos lentamente do rosto de um homem rendido pelos soldados. Em cada uma das fotos criteriosamente exploradas pelo dispositivo, sentimos a valorização do rosto das pessoas retratadas, em especial o das vítimas. A triste música de fundo auxilia o espectador na sua comoção. O narrador, agora em tom sóbrio, complementa o efeito dizendo que os judeus de Varsóvia foram, sem exceção, inteiramente exterminados.

O “passeio” da câmera pelas fotografias nos dá, por um lado, a sensação de estarmos assistindo a um filme em movimento, ou seja, o produto da gravação de uma câmera portátil passeando por ambientes externos e internos. Porém, a imagem que vemos sendo percorrida está congelada, estável, presa em um momento de terror absoluto. Assumimos inescapavelmente o olhar do diretor. Com a sua própria descrição das fotos acompanhando de fundo, não há maneiras de desviar a nossa atenção. Toda nossa concentração é voltada para os detalhes que ele deseja

que sejam objeto de nossa mirada atenta. Contudo, pela lenta velocidade de exibição das fotografias, o cineasta nos possibilita, desta vez, momentos de reflexão. É o seu olhar junto com a nossa consciência que geram o produto final, a nossa percepção em relação à sequência; os sentimentos que ela nos proporciona. A passagem retoma a sensação relatada de que o diretor está folheando fotos, porém agora em um estilo diferente, mais sóbrio, sem escárnio. Desta vez, ao “folhear”, ele está nos apontando detalhes e também acrescentando informações em relação a eles.

Minha Luta é outro filme que oferece fruição compartilhada da fotografia por conta do seu passear de câmera pelas fotos das vítimas de guerra, visto já no final da obra. Assim como no documentário soviético, o “passear” enfatiza também os rostos das pessoas e os seus gestos corporais que mostram todo o medo e o horror da guerra. Contudo, ao invés de narrador, a sequência é acompanhada por uma música vocal algo operístico, aumentando a carga dramática do momento. Assim, da mesma maneira que faz Romm, temos a sensação aqui de cumplicidade com o realizador, além da oportunidade de uma reflexão mais autônoma pela ausência do comentário.

Através deste tópico, pudemos perceber a importância essencial da fotografia ou das sequências fotográficas para a maioria dos filmes por nós analisados. A sua grande potencialidade na transmissão de conteúdo é essencial para a criação de efeitos que podem ser até mesmo considerados contraditórios entre si: o de abreviação de um assunto coadjuvante da narrativa e o de obtenção de impacto para certo assunto da mesma, servindo assim como um ponto de virada do discurso, um alerta ou uma pausa para a reflexão.

3.3. NARRADOR

Veremos aqui diferentes experiências com o locutor ou os locutores exclusivos dos filmes, isto é, a *voz off* presente na maioria dos documentários analisados, exceto em *Suástica*. A forma

de condução do discurso por intermédio do orador é também um fator decisivo na assimilação do filme de arquivo a um ou mais estilos.

Assim como acontece através dos créditos iniciais, é também através do texto exclusivo do narrador que temos acesso a mensagens provenientes diretamente do realizador, sugerindo condutas de fruição das imagens alheias. Desta maneira, obtemos informações sobre o visível que o caracterizam como se fossem uma espécie de filtro, ora enfatizando passagens e elementos de dentro dele, ora nos incentivando a tomar determinada postura em relação ao contexto que enxergamos.

Também entre os filmes analisados por nós encontramos grandes diferenças de estilos narrativos. Desde a imponente “voz de Deus” – marca registrada da escola inglesa de documentário, autoritária e de timbre masculino – até a abdicação total do narrador.

O narrador soberano

Para nós, o narrador soberano é aquele que estabelece no filme um texto cheio de informações sobre ocorrências, datas, locais e personagens envolvidos, bem como afirmações sobre a ordem das coisas a partir do ponto de vista do realizador. Desta maneira, ouvimos um texto normalmente recitado por uma voz masculina e inteligível sem que precisemos nem ao menos assistir às suas imagens, ou seja, é uma narração cuja estética é marcada pela herança do rádio. Isto acontece de forma plena em três dos filmes: *Minha Luta*, *Du und Mancher Kamerad* e *Arquitetura da Destruição*. Este último oferece uma grande contradição intrínseca ao optar por esta maneira clássica de narração, pois apesar de inteligível somente através do texto falado, trata-se de um documentário sobre arte e, sendo assim, tem seu elemento visual como um componente de extrema importância, pois a apreciação das artes mencionadas no filme fica impossível sem ele. Assim, notamos que o texto é compreensível sem as imagens, mas é justamente o elemento visual que o torna, de fato, expressivo.

Em *Minha Luta*, conforme já foi mencionado, o texto do narrador é certamente marcado pela carreira paralela do cineasta como escritor político. Apesar de a “voz de Deus” ser uma

característica narrativa polêmica para as obras audiovisuais e grande alvo de crítica no meio acadêmico desde a metade do século passado, no filme de Leiser ela se apresenta como a maneira mais coerente e simplificada de servir ao seu estilo de alerta. As suas cenas violentas juntamente com um texto imponente evidenciam o caráter socialmente engajado da obra.

Em *Du und Mancher Kamerad* há mais de dois narradores. Porém, em grande parte do filme, eles são um par: um homem e uma mulher que se alternam, pontuando o documentário como se este fosse dividido em capítulos. Esta opção pela forma na qual o discurso é proferido nos remete ao modo de produção e de direção do filme, também resultado do trabalho em parceria de um homem (Andrew Thorndike) e da sua mulher (Annelie Thorndike).

A mudança de narrador não é feita de uma maneira simétrica temporalmente, percebemos, porém, uma divisão a partir do conteúdo das falas. Quando se trata de transmitir informações, ou seja, de fazer asserções a partir de elementos contidos nas imagens exibidas, ouvimos a voz masculina. É principalmente ela que nos informa sobre quando e onde se desenrolam as cenas que vemos, ou que expõe estatísticas a respeito do desenvolvimento da economia do país ou sobre a população, sem deixar ao espectador margem para outras interpretações verbais ou imagéticas.

Contudo, quando o conteúdo oral é mais voltado à opinião, ou seja, quando ele traz, em primeiro plano, reflexões que vão além das afirmações pautadas em acontecimentos históricos, cabe à locutora a exposição do comentário. É ela que comenta sobre as qualidades subjetivas dos trabalhadores, ou sobre situações privadas nas entrelinhas das atividades oficiais que a voz masculina acabara de afirmar. Também é ela que expõe indignação diante das demonstrações de injustiças nas imagens ou declama estrofes de poesias durante exibições imagéticas do horror das batalhas.

Desta maneira, apesar de ser um produto de uma sociedade onde a diferença de papel entre os gêneros não parecia tão demarcada quanto na maioria dos países na época,⁷⁷ notamos que a função desempenhada pelos narradores reflete a atribuição de tarefas tradicionais de uma sociedade patriarcal na qual cabe ao homem a imposição dos fatos e da ordem das coisas, cabendo à voz feminina uma função complementar à masculina, talvez não menos importante, mas cuja ausência não prejudicaria a inteligibilidade do filme, pois o comentário masculino é suficientemente autônomo para dar sentido ao todo.

O fato de os sujeitos narrativos (os cineastas) serem também um casal – apesar de não serem eles mesmos os locutores – dá ao filme um toque muito pessoal, como se o texto fosse realmente uma mensagem direta e pessoal dos realizadores para os espectadores.

Destacamos também a pequena participação de um locutor com voz de criança, já no final do filme. Após uma sequência de conclusão narrativa, ou seja, aquela que expõe os acontecimentos finais e o fracasso alemão na Segunda Guerra inicia-se uma espécie de epílogo. Vemos o folhear de um livro. Nele, observamos lições de tolerância étnica, admiração da natureza e valorização do trabalho, da família e da paz. É nessa hora que entra o narrador-criança declamando um texto infantil que concluímos ser do próprio livro exibido. O texto descreve as paisagens da terra natal das crianças para as quais o livro se destina: as da Alemanha Oriental.

Este epílogo, de conteúdo leve, equilibra a intensidade emocional das imagens de manifestações de preconceito, guerra e destruição vistas anteriormente, oferecendo, assim, um contraste narrativo que se mostra também como eclipse temporal. O conteúdo do livro, dotado de valores socialistas, se mostra moderno para a época de produção do filme, fazendo, assim, com que a criança narradora seja uma metáfora para a jovem nação cujo futuro estaria sendo construído sobre outros alicerces.

⁷⁷ Afirmação baseada na observação da política econômica socialista da Alemanha Oriental, que assegurava a educação e o espaço da mulher no mercado de trabalho com condições igualitárias às dos homens.

O locutor, a locutora e o *locutorzinho* estão presentes em *Du und Mancher Kamerad* para proferirem as diferentes imposições que o texto narrativo soberano estabelece. A mulher, mais sensível, o homem mais pragmático e a criança apontando para o futuro, mostram o cerne de uma família tradicional. Cada um tem a sua função no discurso e elas se complementam, formando um material unificado e assim inteligível, mesmo através de afirmações multifacetadas.

Apesar de os filmes que apresentam o narrador soberano serem mais recentes, sabemos que esta estética da “voz de Deus” tinha sua dominação até os anos 1950. Portanto, como veremos a seguir, parece ainda mais impressionante que o narrador de *Noite e Neblina*, que estreou já em 1955, se mostre tão à frente do seu tempo ao relativizá-la.

Narrador-ensaísta

Segundo Consuelo Lins (2007), o filme pioneiro em renovar a relação habitual entre texto e imagem, dando origem ao que é chamado de documentário-ensaio,⁷⁸ se chama *Lettre de Sibérie*, de Chris Marker e data de 1957. Nele, além da utilização de comentários pessoais e texto em primeira pessoa, o conteúdo da narração é relativizado pelo próprio locutor.⁷⁹

Apesar de ser mais antigo que a mencionada obra de Marker, vemos em *Noite e Neblina* elementos que também evidenciam uma pré-disposição ao caráter de documentário-ensaio, como trechos do texto do narrador em primeira pessoa de autoria do poeta Jean Cayrol, que são mais focados em descrever as sensações adquiridas através da reflexão sobre as possíveis relações

⁷⁸ Compreensível como “essa forma híbrida sem regras nem definição possível, mas com traço específico de misturar experiência de mundo, de vida e de si” (ibid. (Lins, p (5))).

⁷⁹ Ao mostrar uma mesma sequência com três diferentes versões de narração, o diretor demonstra como o trabalho assertivo do texto pode definir a nossa fruição da imagem.

entre tempo, espaço e história. No final do filme, por exemplo, enquanto nos são mostradas pela última vez as ruínas de um campo de concentração, ouvimos do narrador: “enquanto eu falo com vocês, a água escorre pelas câmaras de gás, (...) ela é fria e opaca, assim como a nossa memória ruim”. Seguido ainda de outras reflexões e autoquestionamentos.

Além disso, a narração em obras ensaísticas, em que a subjetividade dos realizadores se faz presente, comporta normalmente uma reflexão sobre o material bruto. Esta reflexão também está presente em *Noite e Neblina*. No início do filme, quando pela primeira vez a câmera percorre em *travelling* um campo de concentração abandonado, ouvimos do locutor: “o sangue está coagulado, as bocas estão caladas. É só uma câmera que vem visitar estes blocos agora. (...) Não há mais passos, somente os nossos”. Com isso, o locutor evoca a sensação de abandono da própria equipe de filmagem presente naquele momento e naquele espaço, dividindo conosco uma informação que remete à humanidade e até à fragilidade de quem realiza a obra. Com isso, o locutor se evidencia de uma maneira que vai contra a competência inquestionável do comentário clássico.

Ademais, consideramos o tempo verbal no presente de *Noite e Neblina* como uma forma de interpretação dos fatos exibidos, ou seja, uma tentativa de descartar a sensação de “página virada” que muitas vezes é evidenciada no relato desta faceta da história moderna em outras obras. O final aberto da narrativa, ou seja, a sua falta de redenção, também serve como exemplo desta postura de não separar os acontecimentos passados dos do presente, afinal, assim como indaga o locutor já no final da obra: “quem nos avisará quando os próximos carrascos vierem? Será mesmo que eles têm outra face que a nossa?”. Portanto, a utilização exclusiva deste tempo verbal se mostra mais do que uma escolha estética, mas, também, como uma escolha moral. É preciso que nos sintamos parte ativa da história para que possamos perceber quanto estamos conectados a estas ocorrências tão recentes.

Apesar de mencionarmos o narrador-ensaísta, não é possível definir um estilo puro para o texto oral que *Noite e Neblina* apresenta. Ele mistura a postura poético-reflexiva com uma descritiva e também uma postura crítica, sem a qual muitas sequências imagéticas ficariam sem

sentido. Assim como relata Lins, “para muitos jovens documentaristas do pós-guerra, era importante abolir a voz de autoridade em proveito de um universo sonoro variado.” (ibid. p.2) Segundo a autora, tratava-se de estabelecer uma forma de respeito também ao espectador, evitando a imposição de uma perspectiva única dos acontecimentos mostrados, preservando a ambiguidade e evidenciando a heterogeneidade do mundo histórico.

O *Fascismo Comum* também conta com um narrador ensaístico à sua maneira. Produzido na época da ascensão do cinema direto/verdade, ele não abdica do uso do narrador em sua obra, mas tenta fazê-lo de maneira transparente e inovadora, tendo o próprio diretor como locutor e abusando do uso da ironia e da autorreflexão.

Assim como acontece em *Noite e Neblina*, informações contextualizantes são fornecidas pelo locutor, mas no decorrer do filme ele se permite a criação de certa intimidade, não só em relação ao espectador, mas também diante de algumas das imagens exibidas. Isso fica claro no início do capítulo VIII, no qual vemos fotos de momentos da vida privada de Hitler. Nesta ocasião, poderíamos esperar da narração alguma declaração em terceira pessoa, ou seja, algum comentário sobre “ele”. No entanto, o que ouvimos são descrições em primeira pessoa, assim como “*meu* chapéu visto de lado” ou “*eu* e um esquilo”, e assim por diante. Esta alteração pronominal causa um estranhamento e coloca em pauta a ambivalência entre a distância analítica – a que, usualmente, é de se esperar de uma obra que se intitula documentária – e o envolvimento pessoal – este último capaz de fornecer ao espectador uma maior possibilidade reflexiva, além de ser pré-requisito para a criação da ironia a partir da figura do ditador.

Conforme já mencionamos em algum momento deste trabalho, ao assistir ao filme temos a impressão de que há uma companhia ao nosso lado, com quem teríamos intimidade, que está o tempo todo a comentar e ironizar as imagens exibidas. Em diversos momentos, os comentários descomprometidos se misturam às informações que, de fato, nos orientam no universo visual, fortalecendo esta sensação de que o único locutor do filme seria ao mesmo tempo, um espectador como nós. Em uma determinada passagem vemos o rosto de um sujeito gesticulando e sorrindo para a câmera. Ele possui muitas rugas, olhos semiabertos e dentes sujos.

Neste momento o locutor diz: “este é o rei da Espanha. Mas que rosto de extraordinária inteligência!”. Esta passagem é um exemplo adequado de como o texto oral do documentário consegue utilizar-se da ironia em comentários pessoais e, ao mesmo tempo, transmitir informações contextualizantes.

De acordo com o relato de Beilenhoff (2009, p. 18), *O Fascismo Comum* foi primeiramente montado como sendo um filme mudo. Assim, ele teve a sua estrutura guiada por critérios meramente visuais. Tratava-se de deixar a sequência de imagens como autocompreensíveis antes de qualquer atribuição de significado verbal. Portanto, o relato oral viria em um segundo momento, abrindo caminho para uma nova percepção semântica das imagens. Entre os realizadores, teriam acontecido muitas discussões sobre como este comentário deveria ser estabelecido. Também teria se debatido sobre as diferentes vozes – todas masculinas – que poderiam assumir o papel do narrador. O que todos os envolvidos rejeitaram foi propriamente a “voz de Deus”, com as suas declarações de grande autoridade. Portanto, no trabalho final, o que nós ouvimos é uma voz que renuncia às normas de distanciamento do relato (e talvez até de ética) e, assim, escapa aos registros convencionais. É uma voz narrativa, retórica, irônica, sarcástica, indignada e às vezes até calada. É a própria voz do autor do filme. Sendo assim, ninguém melhor que o próprio Romm para narrá-la, como ele de fato o faz na versão original do documentário em russo.

Assim, não é somente o conteúdo do texto, mas a forma de narrá-lo bem como a pessoa responsável pela locução. Tudo isso deixa o filme muito pessoal. Na versão alemã do filme, já que Romm não teria competência para ser o narrador *a priori*, ele aparece pessoalmente em um pequeno filme projetado antes do início da narrativa, juntamente com o locutor alemão, que serve como um prólogo.

Assim como acontece em *Noite e Neblina*, embora de maneira diferenciada, o documentário de Romm mantém também uma estética narrativa híbrida, expressando uma divisão entre o impulso de “dar voz ao outro”, observar os acontecimentos e interpretar com autoria e ironia as situações sociais.

Narração lacônica

Diferente do seu estilo que concebemos como poético, o discurso oral de *O Êxodo de Danúbio* se apresenta de maneira prudente e, de certa maneira, clássica ao fornecer informações pontuais sobre datas, locais, situações e personagens envolvidos, sem que com elas haja a tentativa de ironizar, criticar ou refletir de alguma maneira sobre o que foi dito. Esta chamada narração lacônica se mostra apenas como parte da narração soberana, ou seja, ela se diferencia por não fazer ponderações sobre aspectos do visível nem fornecer uma quantidade tão grande de informações a ponto de ser compreensível apenas através do seu texto oral.

Muitas das informações de locais, datas e identificações de pessoas são feitas no filme através de letreiros, diminuindo ainda mais a quantidade de texto falado. Cabe então aos locutores – uma voz de homem e uma de mulher – fornecerem algumas informações pontuais dos acontecimentos e, principalmente, recitarem trechos de cartas e de diários dos passageiros. No início, o narrador é quem fala os trechos de diários dos passageiros enquanto a narradora fornece as informações restantes. Na segunda metade, somente a narradora se manifesta, recitando desta vez os trechos de diários, obviamente em primeira pessoa.

Apesar do que possa parecer em um primeiro momento, não consideramos o laconismo dos locutores como a prática de uma contradição ao estilo poético do filme. Este nos parece uma opção para respeitar a natureza heterogênea das imagens, deixando as observações de qualquer natureza a seu respeito nas mãos do espectador. Apesar de o fazerem de maneiras diferentes, tanto o narrador soberano quanto o narrador-ensaísta trazem consigo diversas contribuições textuais para o visível. Já o narrador lacônico informa sobre a procedência, o local e a época das cenas vistas, mas não sobre o que aquilo representaria para o cenário político da época, ou como eram as vidas das pessoas vistas, nem ao menos a sua opinião a respeito ou o que as estatísticas diziam sobre elas. Sendo assim, o narrador lacônico não estabelece um texto com começo, meio, fim e objetivo substancial na transmissão de uma mensagem, ele apenas contextualiza o visível a ponto de fornecer ao espectador uma base para a criação de sentidos.

Para além dos limites do nosso trabalho, é difícil encontrarmos um filme de arquivo que apresente uma locução tão lacônica como *O Êxodo do Danúbio* e, mais difícil ainda, é aquele que abdica totalmente de um texto oral. Como já sabemos, dentre os filmes analisados somente em *Suástica* um locutor especial para o documentário é ausente. O filme de Mora conserva a maioria do som original das cenas apresentadas e, quando se faz necessária uma ou outra contextualização, ele o faz através de letreiros. Estes, porém, são bem raros e somente introduzem os nomes dos atores sociais ou dos locais apresentados.

Não é à toa que o grande espectro interpretativo proporcionado por *Suástica* causou polêmica e revolta na sua época de estreia. O comentário constitui uma parte da narrativa fílmica de extrema importância e, assim como o seu uso, a sua abdicção requer grande cuidado por favorecer certo relaxamento na imposição do ponto de vista do filme, atribuída logicamente ao realizador. O texto oral exclusivo do filme de arquivo antinazista é o componente que mais reflete a posição moral da obra perante o assunto que ela aborda e parte desta posição também é adquirida de acordo com a maneira com que a mensagem é transmitida (ou seja, se os locutores são mais ou menos lacônicos, mais ou menos informativos, irônicos etc.). Consideramos a sua utilização de grande valia na difusão das informações, perspectivas e pontos de vista, mas também importante nos parece a permissão de “espaços” para as reflexões do espectador, nos quais ele possa projetar os seus próprios valores e entendimentos, lembrando-se de que, ao assistir a um documentário ele está apenas diante de uma interpretação sobre um determinado assunto.

3.4. SOM

Assim como também acontece em outros textos acadêmicos, se pararmos para pensar no que foi exposto neste trabalho até agora, perceberemos um discurso muito mais focado nas imagens dos filmes de arquivo do que propriamente nos fenômenos atrelados à sua banda sonora.

Talvez por causa da natureza imagética do cinema, que era exclusiva nos seus primórdios, é que exista uma indiscutível tendência a dar prioridade ao elemento visual na maioria das abordagens teóricas. Apesar disso, é evidente que nós somos, enquanto audiência de um filme, igualmente estimuláveis por ambos os sentidos: visão e audição. Estes, por sua vez, não somente coexistem como se inter-relacionam o tempo todo em uma obra audiovisual. O designer de som Walter Murch afirma que “a virtude do som é amplamente percebida e apreciada pela audiência em termos visuais: quanto melhor o som, melhor a imagem” (In: CHION, 1994, prefácio⁸⁰). Neste contexto, verificaremos como os filmes contemplados neste trabalho se servem dos elementos sonoros na criação de discursos próprios por sobre imagens alheias.

Em termos gerais, o som de um filme de arquivo tem por função conectar imagens de procedências diferentes, criando uma camada unificadora entre tantos contextos visuais que aparecem, com isso, auxiliando na criação de uma narrativa compreensível. É claro que a função do som não para por aí. E também, logicamente, em um filme há diferentes camadas sonoras. Elas são: a voz do(s) narrador(es), os ruídos diegéticos (de dentro e fora de campo), os ruídos extradiegéticos e a música. Em um filme de arquivo, esta ramificação da procedência dos sons é capaz de dobrar, pois pode ser que o diretor compilador opte por preservar os sons das diversas naturezas presentes no trecho filmico alheio à sua própria compilação. Contudo, isso não é o que acontece na maioria das vezes, pois a mencionada sensação de unidade de um filme de arquivo é proporcional à utilização comum de sons para imagens de procedências distintas. Em outras palavras, acreditamos que quanto mais um filme de arquivo oculta os sons originais dos trechos filmicos que o constitui, substituindo-os por material sonoro próprio, mais transmite ao espectador a sensação de uma narrativa amarrada e uniforme.

Vemos esta constatação refletida, por exemplo, no filme *Suástica* – aquele que mais conserva os sons originais dos trechos filmicos e dispensa o uso de narrador – em comparação

⁸⁰ Tradução nossa

com os outros, como *Noite e Neblina* – um dos filmes que aproveita somente as imagens dos trechos filmicos, criando a sua própria paisagem sonora em cima delas.

É normal que *Noite e Neblina*, com o seu discurso de alerta, tenha uma narrativa bem amarrada e didática, mas tampouco podemos considerar *Suástica* como um trabalho de compilação de materiais de arquivo feito de maneira desestruturada ou de difícil compreensão, apesar das características acima citadas. Percebemos que *Suástica* é capaz de compensar uma maior disparidade sonora entre as suas cenas principalmente através da especificidade do seu conteúdo imagético, sendo a maioria dele constituído por filmes de família, com as suas imagens bucólicas e seus retratos da vida cotidiana. Além disso, o filme exhibe as suas imagens de maneira ainda mais selecionada ao oferecer parte do seu conteúdo através de sequências temáticas, algumas delas também musicadas posteriormente, uniformizando o som das imagens, como voltaremos a falar mais adiante.

Balsebre (1994), em seus estudos radiofônicos, também estabelece que comunicação sonora é feita através de três sistemas expressivos. Ele os separa entre *a palavra* (ou texto sonoro), *a música* e *o ruído* (ou efeito sonoro). Contudo, o autor destaca o *silêncio* como outro sistema – obviamente não sonoro – mas igualmente expressivo que, especialmente em uma obra audiovisual, acreditamos ser de grande valor comunicacional. Além disso, o silêncio é um recurso especialmente corriqueiro nos filmes de arquivo, sendo capaz de criar diferentes efeitos em contextos específicos.

A música, para o autor, é aquela que produz imagens auditivas; seria “a linguagem da emoção” (p. 333) e teria funções tanto expressiva como descritiva no filme.

Embora alguns autores, assim como Leiser (1996), também diretor de *Minha Luta*, afirmem que a música não deveria ser usada para intensificar o que já é visto na tela, o que percebemos é que elas são, sim, muitas vezes intensificadoras das imagens, como vemos acontecer inclusive no filme do próprio cineasta mencionado. Rabiger (2009, p.506) alega que a música deve “sugerir o que não pode ser visto”, ilustrando a afirmação através do exemplo clássico dos violinos de Bernard Herrmann em *Psicose* (1960), de Hitchcock.

Para mencionar o emprego de uma música cuja função é mais descritiva na tela, utilizamos novamente o filme *Suástica* como exemplo. Nele, vemos a utilização de uma música como a sugestão de algo que não está sendo afirmado, nem pela imagem nem pelo narrador que, assim como no filme todo, está ausente. A função desta música é dar sentido e objetivo para uma sequência imagética, ponderando-a de uma maneira tão precisa como se descrita por um narrador pedante. Nela, enquanto imagens de performances de Eva Braun para a câmera são intercaladas com imagens de multidões de mocinhas fascinadas com a presença de Hitler em um desfile militar, a romântica música de fundo, chamada *what wouldn't I do for that man?*, é capaz de expor o poder de sedução do ditador e revelar criticamente como as suas premissas de submissão e entrega emocional e física culminavam em uma espécie de fetiche feminino coletivo. Lembrando que a língua oficial do filme é o inglês e a letra desta música é cantada no mesmo idioma, o conteúdo da canção e a voz feminina e charmosa da intérprete de jazz Annette Hanshaw ganham corpo através de Eva Braun e das outras moças encantadas pela presença do ditador, como se fossem de sua própria autoria as palavras de amor e devoção dedicadas a um homem amado.

Os ruídos (extra) diegéticos

Já os ruídos ou efeitos sonoros que menciona Balsebre seriam aqueles que conferem realidade objetiva à cena e poderiam descrever ambientes (como o vento, a chuva ou a multidão) ou uma atmosfera psicológica (como mistério, tristeza, tensão ou comicidade). A partir desta designação, encontramos nestes filmes de arquivo um estilo de inserção sonora que se mostra muito característico e que reúne, de uma só vez, a descrição ambiental e psicológica de um contexto. Este seria um “ruído extra-diegético inspirado no ruído que seria de se esperar na diegese”. São eles os ruídos capazes de criar efeitos cognitivos interessantes em diferentes contextos dos filmes de arquivo.

Temos um exemplo bem elucidativo da descrição de ambiente que podemos constatar mais ou menos na metade do filme *Arquitetura da Destruição*. Depois que o narrador avisa sobre a visita matutina de Hitler com artistas a Paris, vemos diferentes cenas dos homens em diferentes pontos turísticos da capital francesa e tudo que ouvimos é o leve cantar de passarinhos, nos dando uma impressão matutina, uniforme e agradável em todas as cenas. Uma parecida ambientação sonora é feita em *O Êxodo do Danúbio*, que, mesmo sem conservar o som original das tomadas, nos traz os ruídos das gaivotas, das ondas e do motor do barco, nos reiterando a atmosfera fluvial vista na imagem de maneira harmônica e uniforme. Em igual forma de uniformização, temos uma sequência ainda no início de *Du und Mancher Kamerad*, que reúne diferentes trechos filmicos que mostram carros, caminhões e trens em movimento. Tudo o que ouvimos é um ruído de motor constante que seria de se atribuir a qualquer um dos transportes. Desta maneira, associamos o ruído às cenas exibidas sem precisarmos nos incomodar com diversos ruídos semelhantes, mas desconexos que talvez fossem, por isso mesmo, desagradáveis e poluídos.

Agora, para a descrição de uma atmosfera psicológica através do ruído inserido na pós-produção e inspirado no que teríamos na diegese, mencionamos um exemplo bem recorrente e também muito expressivo: o do som de marcha em *Minha Luta*. Em algumas passagens do filme, vemos imagens de soldados marchando e, juntamente com elas, ouvimos um ruído que parece até se tratar do som-ambiente. Contudo, este som transcende as imagens diversas vezes, projetando-se para o seguinte plano, e o seguinte, e assim por diante. Mais tarde, ele é inserido também em planos isolados, somando oito ocorrências ao longo de todo o longa-metragem, evocando, por um lado, o clima militar das cenas do filme, por outro, a atmosfera psicológica da ordem e da obediência que pairava no espaço e no tempo retratados. O mesmo acontece, em menor ocorrência, com as imagens que compartilham o som da vibração de multidão fanática. Também em *Noite e Neblina* temos uma situação parecida: meninos tocando tambores fazem parte de uma sequência maior, inteiramente exibida ao som desse instrumento, mostrando a mobilização popular e evocando o sentimento de união diante da ditadura que se iniciava, conforme também comentada pelo narrador.

Sabemos que esses tipos de inserção sonora não mostram, de maneira alguma, a pretensão de se passarem por diegéticos. Eles só são capazes de uniformizar a paisagem sonora, tornando-se mais agradáveis aos nossos ouvidos e, talvez, menos poluídos e desconexos, além de serem apropriados para relacionarem os elementos intrínsecos das cenas, evocando um mesmo estado de espírito, até mesmo entre tomadas bem diferentes. Desta maneira, podem ser considerados uma opção estética do som, em prol da coerência entre elementos constituintes, ressaltando a concordância retórica entre as informações imagéticas e facilitando, assim, uma compreensão direcionada do material.

O silêncio que se pronuncia

Voltando a falar do silêncio como sistema expressivo, podemos mencionar a paráfrase de Bresson, de que “foi o filme sonoro que fez o silêncio possível” (in CHION, 1994, p. 56). Para além de uma contradição, ao menos sabemos que, quando há silêncio no cinema sonoro, ele foi feito de maneira intencional. Para gerá-lo, se fez necessário, de algum modo, que houvesse a interrupção de uma determinada fala, música ou ruído e foi só através desse impacto que o silêncio pôde garantir à sua expressividade plena.

Sendo um silêncio integral – como Chion (ibidem, p. 57) afirma não ser possível – ou apenas a presença de um “som ambiente”, percebemos que a chegada deste “vazio” é, de fato, impactante e, diversas vezes, acaba por transferir toda a atenção para a composição imagética que vem apresentada concomitantemente. Sendo assim, ele é capaz de aumentar a carga dramática da imagem e a relevância da cena para o contexto geral. Lembramo-nos do ditado popular, que diz que “uma imagem vale mais do que mil palavras” e podemos mencionar duas passagens estratégicas dos filmes nos quais o silêncio acaba por fornecer espaço à grande protagonista imagem: o silêncio depois da primeira sequência de *O Fascismo Comum* e aquele presente na exibição das primeiras imagens do gueto de Varsóvia, que cessa a fala insistente do narrador de *Minha Luta*. Ambas as passagens já foram mencionadas, descritas e comentadas nos itens dos respectivos filmes no segundo capítulo deste trabalho, o que prova também o quão

significativas estas passagens são. O que nos cabe aqui é adicionar que ambos os exemplos são formas de substituição expressiva das falas dos narradores, apostando nestes silêncios como canalizadores da força de impacto que aquelas imagens possuem naqueles determinados contextos.

Sequências imagéticas semelhantes, diferentes valorações

Considerando aqui todas as inclusões de sons extra-diegéticos, podemos mostrar, através de exemplos dos filmes, como os ruídos e a inserção de músicas agregam também valores às imagens de arquivo.

Como, por exemplo, a diferença de humores nas músicas de *Du und Mancher Kamerad*, filme no qual vemos cenas de agressões similares, ora cometidas pelos nazistas, ora pelos socialistas. Apesar de a violência ser moralmente considerada injustificável em qualquer contexto, as diferentes inserções musicais auxiliam na criação mental de distintos valores em relação aos agressores. O tipo de música inserida como pano de fundo de cada trecho filmico, assim como as afirmações do narrador, são fatores determinantes na maneira através da qual as duas diferentes composições audiovisuais são entendidas. Na obra, são apenas poucos minutos que separam cenas do campo de batalha da Primeira Guerra Mundial e cenas de lutas durante a revolução russa. Porém, de acordo com o ponto de vista do filme, a violência da primeira sequência seria a única desumana, causada somente pela ganância dos líderes imperialistas que, para alcançarem os seus objetivos na busca de dinheiro e poder, abusariam da população e jogariam os seus jovens soldados “aos leões” em batalhas injustas e sangrentas, sem mostrar qualquer consideração à vida. A composição sonora da primeira cena, que não se deixa facilmente ser chamada de música, é, assim como a imagem, incoerente, atordoante e violenta aos ouvidos, nos parecendo atroz e inoportuna.

Ao contrário, na segunda sequência, juntamente com as cenas de batalhas, há cenas de felizes passeatas e de comemorações populares. A violência, além de inserida em outro contexto visual e adornada pelo narrador com palavras positivas como “liberdade” e “conquista”, é

acompanhada por uma música – aí sim, qualquer pessoa a conceberia como música, com tons agradavelmente harmônicos e melodias discerníveis – de um coro de homens cantando sincronicamente, evocando, assim, companheirismo, prestígio e felicidade.

O que podemos observar aqui é que a exposição de duas cenas de batalhas (e, como tais, inelutavelmente violentas, injustas e fatais) fornece uma ponderação completamente diferente de uma para outra, observável através da escolha estratégica de imagens aliadas às músicas correspondentes a cada contextualização, criando assim, para dois grupos de imagens de uma mesma natureza, “dois pesos e duas medidas”.

Dos sete filmes analisados, apenas um deles conserva a maior parte do som original dos trechos filmicos, ainda assim, sem dispensar músicas “uniformizantes”, especialmente em sequências cujos temas são bem discerníveis. Trata-se de *Suástica*, conforme dito, o único documentário que dispensa o uso de narrador. Quatro dos filmes (*Du und Mancher Kamerad*, *Arquitetura da Destruição*, *Minha Luta* e *O Fascismo Comum*) mantêm o som original do material de arquivo apenas em poucas passagens, geralmente aquelas que mostram discursos de personalidades, fazendo com que a sua mensagem entre para o corpo textual do filme. Há, portanto, dois outros filmes (*Noite e Neblina* e *O Êxodo do Danúbio*) que dispensam completamente o som original das tomadas filmicas. Contando com o trabalho de compositores proeminentes⁸¹, estas duas obras apresentam paisagens sonoras completas concebidas “a partir de” e “para” as suas imagens.

Percebemos então o quão importante é a utilização dos recursos sonoros para os filmes de arquivo do nosso corpus. Como uma forma de expressão que pode ir além das características imutáveis de algumas composições imagéticas, é através desta utilização que os filmes mostram grande parte da sua significação e originalidade. Além do fato de o som servir de conexão entre imagens de diferentes fontes e contextos, percebemos alguns procedimentos que são

⁸¹ Hanns Eisler e Timbor Szemző, respectivamente.

característicos destes filmes de arquivo, como o som que parece diegético mas não é, e a inserção do momento de silêncio para garantir a maior expressividade da imagem.

3.5. MATERIAL EM COMUM

Os filmes que contemplamos são de arquivo e abordam um tema comum. Sendo assim, podemos pensar que parte do material audiovisual que eles exibem se repete, como de fato acontece. Contudo, temos que considerar esta repetição como uma escolha, não como uma necessidade. Conforme observamos através da pesquisa, todos os realizadores contaram com uma enorme quantidade de material bruto, do qual apenas uma ínfima parcela acabou por ser, de fato, aproveitada para as suas obras finais. Portanto, o fato de os realizadores abdicarem da inovação no uso de um material desconhecido significa que eles consideraram que o material já explorado, apesar de público, ainda tinha muito mais a oferecer.

O que pretendemos aqui é explorar um pouco desta força comunicativa que tem os materiais que mais foram repetidos nas obras que analisamos. Também consideramos interessante a comparação do uso das mesmas imagens nos diferentes filmes, como elas se relacionam e como elas dialogam com o estilo único de cada obra.

Filmes do Gueto de Varsóvia

Dos materiais de arquivo utilizados por mais filmes analisados aqui, os do Gueto de Varsóvia são, sem dúvida, os mais recorrentes. Apesar de ser bem mais extenso e mais explorado em *Minha Luta*, cuja sequência já comentamos no tópico correspondente ao filme, podemos ver

algumas cenas dele em *Du und Mancher Kamerad*, em *O Fascismo Comum* e também em *Suástica*.

As cenas que aparecem em *Suástica*, já na segunda metade do filme, assumem uma grande importância para a narrativa do filme. Elas formam a mais explícita manifestação crítica da obra que, no geral, abdica de imposições ideológicas, conforme já sabemos. Contudo, a sequência composta também pelas cenas do Gueto de Varsóvia vai contra este desapego moral. Os planos aparecem rapidamente, através de cortes secos com cenas familiares de Hitler. Assim, quando os filhos bem alimentados de Goebbels aparecem andando perto do chefe do pai e a câmera os registra de perfil, há corte seco para o perfil das crianças esqueléticas do Gueto que mendigam em uma rua; quando Hitler, fardado, se aproxima de uma criança em demonstração de carinho, há o corte para a cena de um soldado, também fardado, aproximando-se de uma criança para confiscar-lhe alimentos escondidos debaixo de sua roupa.



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19

Sendo assim, percebemos que Mora utiliza-se de uma estratégia de montagem semelhante à de Romm no início do seu filme. Ou seja, *Suástica* também exerce uma comparação imagética crítica, levada a cabo através da semelhança de elementos intrínsecos das cenas, mas de grande discrepância de contextos. Contudo, diferente do que acontece no filme de Romm – que comparava cenas da contemporaneidade do filme com as da guerra – as cenas comparadas por Mora provêm de um mesmo contexto histórico. Portanto, a diferença contextual das imagens evoca uma sensação de disparidade ainda maior, pois as crianças saudáveis que frequentavam a residência de Hitler e as famintas do Gueto teriam, assim, vivido simultaneamente.

Assim como acontece em *Suástica*, tanto em *O Fascismo Comum* quanto em *Du und Mancher Kamerad*, as duas mesmas cenas envolvendo crianças são contempladas como as principais imagens do Gueto de Varsóvia. Outros pequenos trechos filmicos são explorados por um ou por outro destes filmes, mas apenas as duas cenas descritas acima se repetem em todos eles. No documentário de Romm, há também uma sequência fotográfica como complemento do tema do gueto, pois o narrador menciona o local como o destino das pessoas que aparecem nas fotos rendidas por soldados. Já no filme dos Thorndikes, vemos antes da sequência do gueto um intertítulo anunciando “coisa do comando secreto!”, juntamente com a afirmação da narradora, condizente com a crença em conspirações da obra, de que as imagens a serem exibidas teriam

sido escondidas do povo alemão até então. Conferimos, por apenas cerca de 30 segundos, algumas imagens em qualidade bem inferior às cenas do restante do filme. Com elas, uma melancólica canção vocal, que aumenta a carga dramática do momento.

A força iconográfica que possuem as imagens do gueto faz com que elas sejam versáteis para expressarem críticas visuais sem mesmo precisar de um narrador assertivo e, na maioria das vezes, sem nem ao menos outros ruídos. As suas pessoas esqueléticas e maltrapilhas, enclausuradas e com olhares perdidos nos conduzem inevitavelmente a sentimentos como o horror, a piedade e o desespero. Por isso, as vemos servindo de contraponto para cenas dos filmes que evocam outros sentimentos, sendo este a chave para a reflexão.

Constatamos nas duas cenas mais populares a presença de dois elementos em comum: criança e fome, o que explica a sua dose extra de valor simbólico: o que vemos é a categoria de ser humano que é, senão a maior vítima, ao menos aquela que tem mais o que perder com a guerra, sendo apresentada juntamente com a falta do seu elemento vital, sendo esta falta o mais cruel e lento algoz de corpos que deveriam esbanjar vitalidade.

Foto do menino rendido

A fotografia da rendição de vítimas no Gueto de Varsóvia, na qual se destaca a figura central de um menino, foi utilizada por Resnais e também por Romm e por Leiser em suas obras, tamanha a intensidade da expressão do pequeno garoto. O menino, com uma espingarda apontada para as suas costas e de mãos ao alto, revela no rosto uma expressão de medo. Tanto a expressão que ele carrega quanto a situação que ele se encontra naquele momento são incompatíveis com a sua idade, estimável pela estatura física, criando um contraponto substancial entre o que é visto e o que se entende pelos papéis sociais.



Figura 20

Esta fotografia aparece no filme de Resnais como introdutória de uma sequência fotográfica que mostra cenas de outros deportados rendidos, ainda no início do filme. Além disso, ela fica mais tempo na tela do que as suas sucessoras, permanecendo por quase cinco segundos. Assim, o espectador tem mais tempo para contemplar o semblante que, segundo Lindeperg (2007, p. 82), se tornou símbolo da inocência torturada.

Em *O Fascismo Comum*, a foto faz parte de um momento tão triste a ponto de o narrador abdicar da sua corriqueira ironia ao comentá-lo. O momento se encontra dentro do já mencionado “passeio” da câmera por fotos; fotos de pessoas que, segundo o narrador, teriam sido mortas no Gueto de Varsóvia, sem exceção. O menino também aparece com o foco no seu rosto, estratégia que é de utilizada todo ao longo do filme. Não muito diferente é o que acontece em *Minha Luta*, que exhibe a fotografia duas vezes: uma vez em sua totalidade e, em seguida, enquadrada no busto do garotinho.

A foto também aparece em diversos outros filmes, como *Persona* (1966), de Bergman, *Memorie of Justice* (1976), de Opuls e *Histoire du Cinéma* (1998), de Godard. Além disso, conferimos a sua menção por Sontag, em *Diante da Dor dos Outros* (2003), ocasião na qual a escritora afirma que fotos como esta podem ser utilizadas como advertências, mas também se demonstra cética quanto ao seu uso em espaços públicos como galerias de arte, por exemplo, relativizando-o como eventual oportunismo.

Mais uma vez, conferimos na imagem repetida por diversos filmes o elemento “criança” que, como sabemos, faz com que a abordagem das vítimas da guerra se mostre como um tema ainda mais sensível. Além disso, conferimos nela uma fase de passagem, já que, por um momento, a criança perde qualquer vestígio da sua infantilidade e passa por um momento de grande angústia ao estar com a sua vida em jogo. Este momento cruel de passagem pode auxiliar no entendimento da popularidade deste material entre os cineastas de filmes de arquivo antinazistas.

Filme da menina na fresta do trem

A também conhecidíssima cena da menina com um pano amarrado na cabeça que olha para a câmera pela fresta da porta de um trem rumo a um campo de concentração é, sem dúvida, uma das mais emblemáticas imagens relacionadas ao Holocausto. Também segundo Lindeperg (2007, p. 81), ela se tornou símbolo da luta contra o antissemitismo, mesmo que, na verdade, a menina não fosse de origem judia.⁸²



Figura 21

⁸² Após recentes pesquisas, constatou-se que a menina Anna Maria Settelstein era de origem Sinti, uma etnia cigana.

Acreditamos que as imagens em movimento nos parecem tão impactantes, por um lado, por mostrarem, de novo, uma criança – símbolo da inocência – submetida a uma condição degradante (sabemos, nos diferentes contextos, que o trem tem por destino o campo de concentração), por outro lado, por conta da aproximação da menina na fresta da porta com o seu olhar direcionado à câmera. Através do seu olhar, nós, como espectadores, assumimos a função de testemunha direta do seu sofrimento. Além disso, o seu gesto de espreita nos remete à curiosidade e assim, nos relembra da sua condição essencialmente humana, que contrasta com o fato de ela estar naquela situação na qualidade de um objeto: dentro de um trem de carga numerado de acordo com a quantidade de indivíduos (74 no total para o seu vagão), a caminho forçado de um local de onde ela provavelmente não sairia viva, como sabemos que não saiu.

O grande interesse despertado pela imagem levou o jornalista holandês Aad Wagenaar a ir atrás da identificação da menina. Assim, além da recuperação do seu nome e da sua história, a pesquisa resultou na publicação de um livro e na produção de um documentário a seu respeito.⁸³

Tanto em *Noite e Neblina*, quanto em *Minha Luta*, o trecho fílmico aparece no final de sequências que mostram diversas vítimas sendo deportadas em estações de trem. Consideramos interessante observar que, no filme de Resnais, as cenas que compõem a sequência em questão parecem ter sido minuciosamente escolhidas a fim de transmitirem a maior sensação possível de humanidade, apesar do contexto das imagens. Assim, além de muitos acenos e expressões de carinho entre familiares, vemos até a cena do beijo de um casal dentro deste cenário improvável de deportação.

⁸³ O livro, de autoria do próprio jornalista: *Settela* (2007) e o documentário, de Cherry Duyns: *Settella, Face of the Past* (1994).

Filmagem do museu de Auschwitz-Birkenau

Apesar de não se tratar necessariamente de material de arquivo, tomamos a liberdade de incluir, neste contexto, a repetição das imagens feitas no Museu de Auschwitz-Birkenau pela sua ocorrência em alguns dos filmes contemplados nesta tese.

As cenas em questão são aquelas que mostram os pertences das vítimas expostos nos antigos alojamentos dos prisioneiros do campo de concentração de Auschwitz, que hoje funciona como museu.⁸⁴ Os pertences impressionam pela grande quantidade e se mostram separados pela sua especificidade, como óculos, sapatos, pratos de sopa, muletas, chapéus e até cabelos.

Em *Noite e Neblina*, estes planos aparecem através do movimento de *travelling* e em plano de conjunto. É interessante observar que, na época de realização do filme o museu havia sido recém-inaugurado. Os trechos filmicos, que foram rodados exclusivamente para o documentário, mostram as diferentes coleções de pertences dos ex-prisioneiros do campo. Neste contexto, o narrador enfatiza a funcionalidade posterior dos objetos e, principalmente, das partes dos corpos das vítimas que também haviam sido colecionadas.

Em *O Fascismo Comum*, ao contrário do que acontece no filme de Resnais, as imagens do museu aparecem já nos primeiros minutos. Sendo assim, a estrutura narrativa introduz primeiramente a consequência do regime que será abordado no decorrer do filme. Também vemos o uso de *travelling*, pois o recurso é capaz de evidenciar melhor a quantidade de objetos expostos pela extensão do espaço que ocupam. Além disso, como é comum no filme, o narrador estabelece um comentário que expressa a sua comoção pessoal e deixa clara a sensação de estar lá, diante da coleção de peças por detrás dos vidros do museu.

O narrador de *Minha Luta* também se manifesta bastante na sequência das cenas do museu, uma das últimas do filme. Ele atribui a cada um dos conjuntos de objetos uma breve história, como, por exemplo, “sapatos que deram os últimos passos” ou “óculos que viram o

⁸⁴ Dados e curiosidades do seu arquivo podem ser vistos no seu site oficial: <http://en.auschwitz.org/m/>

indescritível”. Com isso, apesar de deixar pouca oportunidade para a imaginação, nos fica óbvia a função primordial destas cenas: a de evocar aquilo que já não pode mais estar presente.

Estas imagens, assim como as outras que são repetidas em mais de um filme, assim o são por causa do seu valor simbólico. Neste caso específico, podemos constatar um alto grau de eufemismo em cada uma destas exposições, ou então, na linguagem da semiótica, consideramos os objetos vistos no museu como índices. Assim, cada par de óculos mostrado serve como evidência da existência da pessoa que o portava. Ver uma enorme quantidade deles assim, somada no grande recinto de um museu, nos faz não somente entender a multidão de vítimas daquele contexto como também nos remete à violência através da qual as suas histórias foram interrompidas, sem que para isso tenhamos que assistir à exibição de montes de cadáveres, armas ou sangue.

Portanto, é através destas imagens de coleções de objetos das vítimas presentes no Museu de Auschwitz-Birkenau que os filmes podem, mais uma vez, manifestar a sua posição de advertência e repúdio ao regime político abordado, suscitando sua violência através da fruição do espectador de uma maneira alternativa à usual: aquela apegada à evidência. É claro que estas cenas que pareceriam mais leves se fossem vistas de maneira descontextualizada, mas no contexto se mostram igualmente chocantes quanto outras com elementos mais comoventes. Além disso, através destas imagens, constatamos o estabelecimento de uma relação de causa-consequência para as outras sequências mostradas nas narrativas filmicas, efeito inerente a seu caráter evidencial exclusivo, que é explorado por todos os filmes que as exibem.

Só imagens em comum?

Percebemos que o material em comum que foi descrito e comentado por nós é inteiramente imagético. Parece que estamos deixando novamente de lado o som, componente tão importante em todas as obras. De fato, não encontramos uma repetição sonora que não esteja atrelada às suas respectivas imagens. O que existe é uma semelhança formal no uso do som. Ou seja, não se trata de uma repetição exata do mesmo som, mas de uma conduta com sons

semelhantes, assim como acontece com o ruído de pés marchando, presente em diferentes cenas de muitos filmes evocando o ambiente de ordem e obediência, e conferimos também a inserção de discursos de Hitler em momentos inusitados, como no desfile de soldados (em *Suástica*) ou em cenas de batalhas (em *Minha Luta*).

Consideramos esta inserção como uma crítica, já que as imagens concomitantes não são condizentes com o som e, com isso, as composições são capazes de criar um sentido agregado. Com elas, ora temos um efeito que acentua a percepção do fanatismo pelo ditador palestrante, ora percebemos a falta de embasamento do seu discurso, que culmina na perda de milhares de vidas em ações bélicas.

Por fim, percebemos que o material audiovisual de arquivo capaz de carregar uma grande contradição intrínseca acaba por ser o mais simbólico. Assim, é também muito utilizado nos filmes de arquivo antinazistas e acaba por se repetir, obviamente dentro de diferentes composições.

Já que os filmes que contemplamos abordam contextos de guerra, fica fácil perceber como o elemento “criança” – foco da maioria dos materiais repetidos por muitos deles – torna-se aquele que pode oferecer a maior contradição em relação ao tempo vivido. A criança e a guerra são termos opostos no que diz respeito à essência, ao poder e ao papel social que desempenha no mundo.

O panorama dos contextos distintos criados para cada um destes materiais de arquivo demonstra como, na sua natureza ontológica, a sua finalidade original é inalcançável. Enfim, assim como afirma Didi-Huberman (2007, p. 21), o arquivo não é nem o reflexo de um acontecimento nem a sua prova; ele é e sempre permanecerá a testemunha de alguma coisa.

CONCLUSÃO

Chegamos à parte final do nosso trabalho. Sendo assim, gostaríamos de mencionar rapidamente algumas etapas do processo do seu desenvolvimento. O objetivo é demonstrar como a motivação inicial que deu origem ao projeto de pesquisa foi, de certa maneira, mantida no corpo da tese, apesar de grandes modificações da mesma.

Tudo começou a partir do conhecimento e do fascínio que tivemos pelo documentário de Romm. A sua maneira única de trabalhar com o material audiovisual de arquivo, ridicularizando cenas que outrora haviam sido utilizadas para fins propagandísticos, os seus comentários que ora desqualificam importantes eventos e atores políticos, ora fornecem pontos de vista inusitados sobre os acontecimentos do século passado, entre outros recursos, atraíram muito a nossa atenção. A partir de então estava despertada a nossa curiosidade diante da ressignificação das imagens e dos sons alheios e de todo o universo teórico que a cerca.

Portanto, a pesquisa inicial, que já foi denominada “A imagem, o som e a criação de sentidos com base no documentário soviético *O Fascismo Comum*” visava contribuir com o entendimento das inúmeras possibilidades criativas de caráter documental a partir de imagens já existentes. Através de passagens desta obra soviética, ela propunha investigar métodos de concepção artística e de remontagem, bem como o entendimento da influência do próprio contexto social e artístico nas formas de reutilização do material audiovisual proveniente de outros contextos, relativizando até mesmo o nosso contexto de análise.

Contudo, o título do plano inicial já explicitava uma pesquisa feita a partir de apenas uma obra audiovisual que, apesar de emblemática e multifacetada, foi se mostrando insatisfatória em dimensão e profundidade para uma tese de doutorado. Assim, através da participação nas disciplinas do curso de Multimeios e o aprofundamento da leitura específica, tanto sobre teoria e recursos técnico do filme documental de arquivo quanto sobre o conhecimento histórico da

cinematografia, pudemos ampliar o nosso *corpus*, conservando, ao mesmo tempo, grande parte da intenção original de abordar o reflexo das condições sociais na forma de produção artística.

Posteriormente, ao invés da análise de apenas uma obra, a pesquisa se preocupou em abranger filmes de diferentes épocas e contextos de produção, mas todos feitos a partir de material de arquivo e que se dedicam a temas semelhantes: são antinazistas.

Dentre tantos outros recortes da história do cinema, refletimos sobre a conexão de dois elementos distintos na sua essência: um formal e um narrativo, que juntos, apesar da sua idiossincrasia peculiar, acabam por dizer respeito a uma significativa quantidade de obras, que chamamos aqui de documentários de arquivo antinazistas. Dentre eles, nos restringimos a analisar apenas sete, aqueles que nos pareceram mais apropriados para refletirmos sobre diferentes estilos que podem aparecer a partir deste tipo de obra.

Pode parecer pertinente ao leitor saber por que a escolha do nazismo – assunto tão desgastado quanto antigo – como tema comum entre todos os filmes em uma tese da atualidade. Bem, em partes essa questão pode ser respondida através da motivação inicial para a existência deste trabalho, que foi, como acabamos de mencionar, a fascinação causada pelo filme de Mikhail Romm. Como base comparativa para ele, procuramos outros filmes correlatos na temática e nos procedimentos de montagem. Contudo, o sucesso da procura somente se deu por conta de um fato inerente a este triste episódio da história: o nazismo, em especial o advento do Holocausto dentro dele, traz consigo a polêmica condição de um evento-limite cujo direito de menção e representação é constantemente discutido e principalmente refutado⁸⁵ mas que, por outro lado, emana uma voz que não se cala. As imagens que se tornaram índices do horror, da morte, do ódio humano e, mais profundamente, do incompreensível, vão criando, através do tempo e da sua constante reutilização, uma rigidez que, contraditoriamente, não é capaz de cessar a sua força expressiva. Com o passar dos anos, tal rigidez vai se tornando cadavérica, deixando vestígios de

⁸⁵ Assim como diversos autores fizeram questão de ressaltar através de um grande espectro de textos escritos no decorrer de suas carreiras acadêmicas. Como exemplo deles, o proeminente Adorno da *Escola de Frankfurt* e a sua famosa indagação se seria possível escrever um poema depois de Auschwitz; o Lanzmann diretor de *Shoah*; o contemporâneo Didi-Huberman e o professor brasileiro Seligmann-Silva.

algo que nunca irá se decompor por completo, emanando a morte e o horror do evento-limite em quaisquer circunstâncias que as imagens sejam remontadas.

O que salta aos olhos é a pequena quantidade de material fílmico disponível no retrato dos eventos mais mencionados nas narrativas (como, por exemplo, sobre a enorme inflação que precedeu a ascensão do nazismo, as manifestações de ódio aos judeus e os campos de concentração em funcionamento) para as longas menções dentro dos filmes de arquivo gerados. A vasta criação de contextos para o mesmo material e, com eles, sentidos narrativos documentais já é capaz de comprovar a versatilidade do material de arquivo. Ele serve nos documentários como fonte primária da informação e da transmissão do ponto de vista que se quer demonstrar. Mais do que isso, demonstra como um tema sensível, difícil de ser abordado e, ao mesmo tempo, possuidor de uma força de atração muito grande ainda encontra caminhos para estabelecer diferentes tipos de comunicação com o público.

Como tentamos demonstrar, estas obras realmente nos mostram diferentes possibilidades na criação de efeitos cognitivos, além de se situarem entre os campos da arte, da narração histórica e do engajamento político. Pudemos também perceber como a categoria estabelecida é influenciada pelos contextos sociais nos regionais de produção e, principalmente como a influência da sua época de realização é implacável, tanto na determinação de tendências artísticas e tecnológicas quanto na forma de abordagem do tema.

Assim, algumas vezes, vimos imagens que se repetem e são tratadas, logicamente, de diferentes maneiras nos diferentes filmes. Vimos também que os filmes mais recentes mostram, em grande parte, material até então inédito que, muitas vezes, por um determinado motivo, foi descoberto em uma data posterior à dos documentários mais antigos ou apenas alguém se interessou por ele somente depois. Vemos, porém, que muito deste material “inédito” não aparenta estar desvincilhado das imagens e dos sons já conhecidos através de outras obras na construção do argumento antinazista, servindo assim como complemento argumentativo ou reforço da ideia transmitida pelo material antigo.

Ao definirmos diferentes estilos dominantes para os filmes, mais do que a mera criação de tipologias, tínhamos a intenção de organizar a nossa própria reflexão proveniente das análises fílmicas de tal maneira que pudéssemos reconhecer funções sociais que as obras deixam como a sua contribuição comunicativa. O resultado foi o encontro dos seguintes estilos, de acordo com a ordem de aparecimento no decorrer do tempo: o estilo “quebra de tabu”, o de motivações políticas, o de alerta, o sarcástico, o desconstrutor, o que se utiliza de um tema correlato para fazer alusão ao principal e, por fim, o poético.

A diferença entre as tendências estilísticas encontradas, que em parte também se misturam nas obras, é capaz de comprovar, desta vez, a riqueza comunicativa do ato de compilar/ressignificar as imagens e os sons alheios. Apesar de o trabalho do cineasta compilador ser limitado a algumas propriedades intrínsecas das imagens e dos sons que reaproveita, constatamos que ele é capaz de conduzir qualquer linha narrativa que desejar, gozando ainda de uma “aura” de autenticidade aparente justamente pelo fato de o material de arquivo/documento utilizado ser parcialmente imutável.

Além disso, o fato de termos reconhecido sete diferentes tendências estilísticas através da análise de apenas sete obras nos faz refletir sobre quantas mais poderiam ser encontradas por nós ou por outros pesquisadores deste campo que se torna cada dia mais e mais amplo: o dos filmes de arquivo.

Podemos também observar a disposição destes estilos no decorrer histórico e em relação uns com os outros. Isso não quer dizer que temos a intenção de afirmar que a maioria dos filmes de arquivo de caráter antinazista que existem se encaixaria nesta disposição de acordo com a sua época de realização, nem que os poucos exemplos que fazem parte da nossa análise possam representar categorias mais amplas. Somente observamos que estes poucos exemplos fílmicos possuem características que são capazes de demonstrar uma espécie de diálogo entre si e uma lógica no seu aparecimento no momento em que ele se deu.

Observamos, por exemplo, que a utilização das mesmas imagens ao decorrer do tempo mostra, de maneira geral, uma necessidade crescente nas formas alternativas de exposição das

mesmas. Se Leiser já havia mostrado uma sequência chocante do Gueto de Varsóvia como a pedra de toque da sua obra de 1960, a menção do mesmo contexto através de uma breve mostra de fotografias cumpriria o mesmo papel no filme de Romm anos mais tarde. Se Resnais nos forneceu um panorama da existência dos campos de concentração, abordagens específicas do seu funcionamento aconteceriam nos outros documentários abordados, como se um entendimento geral da sua essência já fosse um pré-requisito para o espectador. Se antes tínhamos acesso a obras que nos retratavam um Hitler demoníaco, posteriormente pudemos conferir a apresentação dele como um ser humano. Se o sofrimento e a memória das vítimas já tinham sido muito exploradas em obras mais remotas – inclusas ou não no nosso corpus – a abordagem de refugiados que obtiveram sucesso na sua empreitada aparecem como uma nova perspectiva de entendimento do momento histórico retratado.

É claro que através dos exemplos acima fica a impressão de que os cineastas dos filmes que abordamos teriam se baseado exclusivamente nas outras obras que este trabalho contempla para as suas decisões narrativas, mas não é nada disso. É evidente que temos um acesso muito limitado a fatores relacionados ao processo criativo dos documentários e, nem que quiséssemos, poderíamos fazer afirmações a respeito. O que encontramos de fato é uma “coerência” que a narrativa destes filmes apresenta em relação ao que já se conhecia ou o que já se havia explorado do assunto em momentos anteriores. Acreditamos que outros filmes de arquivo antinazistas contemporâneos aos contemplados por nós ofereçam também outros pontos de vista que não conhecemos e também se utilizem de procedimentos audiovisuais capazes de mostrar o seu diferencial como documentário em relação ao que já havia sido feito até então.

Também nos parece compreensível que funções sociais como de alerta, de quebra de tabu e as motivações políticas sejam mais latentes nos filmes historicamente anteriores e, também, que os filmes que priorizam as abordagens artísticas e simbólicas do contexto histórico retratado sejam relativamente recentes. A partir das nossas análises em particular, observamos que a utilização de arquivos relacionados ao nazismo e ao Holocausto no decorrer do tempo nos mostra um aparecimento crescente das formas alternativas de exposição dos mesmos, culminando em

cenas com trabalhos de pós-produção mais elaborados, ou seja, mais voltados às possibilidades artísticas do material de arquivo e/ou de imposições ideológicas mais relaxadas.

Portanto, a categoria fílmica “documentário de arquivo antinazista”, assim como apresentada no nosso trabalho, acaba por se comportar como uma instituição que apresenta uma maneira lógica de se relacionar com o mundo. Indo mais a fundo neste pensamento, ela se manifesta aqui como se tivesse um comportamento racional, ao mostrar que a soma de experiências no decorrer do tempo é capaz de modificar e incrementar as suas estratégias narrativas, adquirindo assim uma espécie de “maturidade” que, assim como para o ser humano, aparece somente através do tempo.

Lembramo-nos aqui do ensaio fílmico de Daniel Anker sobre as obras audiovisuais de ficção que tematizam o Holocausto. Conforme já vimos, o cineasta argumenta que a mentalidade do público (norte-americano) com o passar do tempo se viu refletida nas abordagens dos filmes, nos seus temas e na intensidade da exibição dos fatos. Aquilo que aconteceu com a ficção dos Estados Unidos parece ter relação com o que vemos no nosso campo documentário de uma maneira geral. Portanto, fica claro que esta maturidade que atribuímos ao documentário de arquivo antinazista parece, em grande parte, existir por causa da percepção que o público do contexto de produção demonstra ter com a sua própria memória coletiva. Quanto mais confortável o público vai se sentindo em relação ao assunto, mais vão se adaptando as formas de abordagens fílmicas.

Contudo, ao contrário do que vimos acontecer no campo ficcional com as obras hollywoodianas, nos documentários, a tendência é pela diminuição das cenas de violência e da exploração de outras passagens fílmicas que despertam grande comoção social. E, conforme vimos, faz sentido que isto aconteça conforme vamos nos distanciando temporalmente dos acontecimentos. Contudo, pessoalmente nos parece um pouco triste a constatação de que esta força, antes documental, se transfira cada vez mais para as obras ficcionais de entretenimento.

A relação com outras mídias

Por último, gostaríamos de ressaltar uma característica do formato “filme de arquivo” que foi responsável pelo seu significativo ganho de espaço, tanto na produção de obras quanto nas abordagens acadêmicas atuais: a sua possibilidade crossmidiática.

É claro que a proliferação exponencial de imagens e de sons é diretamente responsável pela maior geração dos filmes “de segunda mão”. Agora, esta proliferação só é possível devido aos novos instrumentos de registro de imagens e de sons que permitem que cada vez mais pessoas gravem as suas impressões do mundo de maneiras cada vez mais acessíveis, práticas e com qualidade. Percebemos, então, que a relação do material de arquivo com as diferentes – e novas – mídias é essencial e direta. Conscientemente ou não, o despertar de interesse acadêmico – inclusive o visto neste trabalho, obviamente – por este tipo de material está atrelado a esta nova configuração midiática.

Como pudemos observar, sendo versátil por natureza, nada mais sensato que o material audiovisual de arquivo se mostre projetável em espaços que vão muito além das salas de cinema. Conforme já foi mencionado no corpo deste trabalho, sabemos que a presença do audiovisual de arquivo em outros espaços públicos vem se proliferando e tem sido colocado em pauta inclusive por teóricos proeminentes.

Parece-nos interessante observar como algumas das obras que analisamos acabaram por exceder os limites da sala de cinema ou da tela de televisão, até mesmo antes da chegada da chamada revolução digital dos anos 1990, ao se situarem nos limites das diferentes manifestações artísticas ou circularem entre algumas delas.

Até mesmo a mais antiga delas, *Noite e Neblina*, já se mostrou parte de um contexto crossmidiático ao ser originada a partir de uma exposição de arte, como já sabemos. Se o mais antigo dos filmes começa a partir de um evento em um espaço público, o mais recente “termina” nele: lembremo-nos da instalação interativa de *O Êxodo do Danúbio*. Também podemos

considerar a existência de livros sobre os filmes⁸⁶ como testemunha desta tendência, assim como os *websites* dos próprios cineastas, com suas amostras fílmicas e a multiplicação dos mesmos nas plataformas da Internet.

Assim, percebemos como o arquivo audiovisual sempre mostrou ser um material próprio para transitar entre os diferentes formatos midiáticos e que a multiplicação destes últimos traz apenas o reforço de uma predisposição verificável até mesmo antes da revolução digital. Especificamente sobre o documentário de arquivo antinazista, percebemos que a existência de uma obra mais antiga – da maneira como ela se dá – influencia e também torna possível a existência de construções artísticas que observamos em outros filmes de arquivo e, cada vez mais, em outras plataformas midiáticas.

⁸⁶ Como o de Nichols e Renov especificamente sobre os filmes de Forgács, ou o de Leiser, sobre *Minha Luta*, Beilenhoff, sobre *O Fascismo Comum* e Lindeperg, sobre *Noite e Neblina*.

BIBLIOGRAFIA

- ANKER, Daniel. *Testemunhas Imaginárias: Hollywood e o Holocausto*. Documentário de TV, vários produtores. Estados Unidos: 2004
- ARENDT, Hannah. *As Origens do totalitarismo*. Tradução: Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BALSEBRE, Armand. “A linguagem radiofônica”. In: MEDITSCH, Eduardo (org.) *Teorias do rádio*. Florianópolis: Insular, 2005
- BARSAM, Richard M. *Nonfiction Film – A Critical History*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992
- BARNOW, Erik. *Documentary – a history of the non-fiction film*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1993
- BEILENHOFF, Wolfgang; HAENSGEN, Sabine (Org.). *Der Gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch zum Film von Mikhail Romm*. Berlin: Vorwerk, 2009
- BELLOUR, Raymond. *Entre Imagens*. Campinas : Papirus, 1997.
- BERGSON, Henri. *O Riso – Ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti, São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. “A Subjetividade e as Imagens Alheias: Ressignificação”. Em: BARTUCCI, Giovanna (Org.): *Psicanálise, Cinema e Estéticas da Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Bilder Trotz Allem*. Tradução: Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Karlheiz Stierle, München: Wilhelm Fink Verlag, 2007
- _____; EBELING, Markus Knut. *Das Archiv Brennt*. Tradução: XX, Berlim: Kadmos Verlag, 2007

- DUCCINI JUNQUEIRA DA SILVA, Mariana. Ponto de vista a(u)torizado: composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo. São Paulo: Editora USP, 2013
- FERRO, Marc: *Cinema e História*. Tradução: Flávia Nascimento, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- HANIFLE, Thomas. *Ervin Leiser: Leben und Werk*. Frankfurt: Grin Verlag für akademische Texte, 2002.
- JUDT, Tony. *Passado imperfeito: um olhar crítico sobre a intelectualidade francesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008
- KRAKAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988
- LE GOFF, J. A. “História Nova”. In: NOVAIS, F.; SILVA, R. F. da (Org.). *Nova História em Perspectiva*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011
- _____. *História e Memória*. Tradução: Bernardo e Leitão [et al.] Campinas: Editora da Unicamp, 2003
- LEISER, Erwin. *Auf der Suche nach Wirklichkeit: Meine Filme 1960 – 1996*. Konstanz: UVK Medien, 1996.
- LEYDA, Jay. *Film beget Film – a study of the compilation film*. New York : Hill and Wang, 1964.
- LINDEPERG, Sylvie: *Nacht und Nebel: Ein Film in der Geschichte*. Tradução: Stefan Barmann. Berlin: Vorwerk 8, 2010.
- LINS, Consuelo: “O ensaio no documentário e a questão da narração em off”. In: *Anais da 16º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Cd-Rom. Curitiba, 2007.

- NAZARIO, Luiz. Os imaginários da Guerra Civil Espanhola. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009
- NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. Tradução: Mônica Martins, Campinas: Editora Papirus, 2005 [original inglês: 2001]
- _____. A voz do documentário. Em: RAMOS, Fernão P. (org.): Teoria contemporânea do cinema – Documentário e narrativa ficcional. São Paulo : Editora Senac, 2005
- PASOLD, Bernadete. Utopia X satire in english literature. Florianópolis: Editora da UFSC, 1992
- PENKALA, Ana Paula. A imagem-objeto e a memória: uma reflexão sobre linguagem a partir das imagens de arquivo em documentários. Doc On-line, n. 13, dezembro de 2012, www.doc.ubi.pt, pp. 89-130.
- RENOV, Michael e NICHOLS, Bill (orgs.): Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács. Minnesota: University of Minnesota Press, 2011
- RABIGER, M. Direção de Cinema. Rio de Janeiro, Editora Elsevier, 2007.
- ROBERTS, Graham. Forward Soviet! History and non-fiction film in the USSR. London: I. B.Tauris, 1999
- SCHITTLY, Dagmar: Zwischen Regie und Regime: die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen. Berlin: Links, 2002
- SHLAPENTOKH, Dmitry; SHLAPENTOKH, Vladimir. Soviet Cinematography 1918 - 1991 – Ideological Conflict and Social Reality. New York : Walter de Gruyter Inc., 1993
- SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [Original inglês: 2003]
- SPONSEL, Daniel (Org.): Der schöne Schein des Wirklichen: Zur Authentizität im Film. Konstanz, UVK Medien, 2007
- VOVELLE, Michel: Ideologias e mentalidades. São Paulo: Brasiliense, 1987

WEINRICHTER, Antonio: Metraje Encontrado – La apropiación en el cine documental y experimental. Navarra : Gobierno de Navarra, 2009

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

FILMOGRAFIA

- 1952: Das entscheidende Jahr* (1952) **Direção:** Joop Huiskens
- ...And I Still Believe* (1971) **Direção:** Mikhail Romm
- A Grande Rota* (1927) **Direção:** Esfir Shub
- A Escolha de Sofia* (1982) **Direção:** Alan J. Pakula
- A Lista de Schindler* (1993) **Direção:** Steven Spielberg
- A Queda da Dinastia Romanov* (1927) **Direção:** Esfir Shub
- A Rússia de Nicolau II e Leon Tolstoi* (de 1928/1930) **Direção:** Esfir Shub
- A vida de Adolf Hitler* (1961) **Direção:** Paul Rotha
- Angelo's Film* (1999) **Direção:** Peter Forgács
- Arquitetura da Destruição* (1989) **Direção:** Peter Cohen
- Die Dresdner Philharmoniker* (1955) **Direção:** Hans-Joachim Kunert
- Die märkische Novelle* (1957) **Direção:** Volker Schlöndorff
- Du und Mancher Kamerad* (1956) **Direção:** Annelie e Andrew Thorndike
- Eichmann und das Dritte Reich* (1961) **Direção:** Erwin Leiser
- European Armies in Action* (1914) **Direção:** Vários diretores
- Espana Leal en Armas* (1937) **Direção:** Luiz Buñuel
- Face aux Fantômes* (2009) **Direção:** Sylvie Lindeperg e Jean-Louis Comolli
- Feuertaufe* (1940) **Direção:** Hans Bertram
- Lettre de Sibérie* (1957) **Direção:** Chris Marker
- Mad Dog Morgan* (1976) **Direção:** Philippe Mora
- Minha Luta* (1961) **Direção:** Erwin Leiser
- Nach 900 Tagen* (1953) **Direção:** Joop Huiskens
- Noite e Neblina* (1955) **Direção:** Alain Resnais
- O Êxodo do Danúbio* (1998) **Direção:** Peter Förgacs
- O Fascismo Comum* (1965) **Direção:** Mikhail Romm

Olympia (1938) **Direção:** Leni Riefenstahl
On Dante Street (1956) **Direção:** Mikhail Romm
Pacific (2009) **Direção:** Marcelo Pedroso
Setella, Face of the Past (1994) **Direção:** Cherry Duyns
Shoah (1985) **Direção:** Claude Lanzmann
Sieg des Glaubens (1933) **Direção:** Leni Riefenstahl
Sieg im Westen (1941) **Direção:** Svend Noldan
Stahl und Menschen (1956) **Direção:** Hugo Hermann
Suástica (1972) **Direção:** Philipe Mora
Swinging the Lambeth Walk – Nazi Style (1941) **Direção:** Charles Ridley
Tag der Freiheit (1935) **Direção:** Leni Riefenstahl
The Bartos Family (1988) **Direção:** Peter Forgács
The Maelstrom (1997) **Direção:** Peter Forgács
The March of Time (1935 a 1951) TV-serie. **Direção:** vários diretores
The Spanish Earth (1937) **Direção:** Joris Ivens
The Pawnbroker (1964) **Direção:** Sidney Lumet
The World in Action (1942) **Direção:** National Film Board of Canada
Triumph des Willens (1934) **Direção:** Leni Riefenstahl
Un Pueblo em Armas (1937) **Direção:** Juan Pallejá e Louis Frank
Victory at Sea (1952 e 1953) NBC Series **Direção:** desconhecida
Vom Alex zum Eismeer (1954) **Direção:** Karl Gass
Wähle das Leben (1963) **Direção:** Erwin Leiser
Why We Fight (1942 a 1945) **Direção:** Franz Capra