

Por que rever essas imagens?¹

LEILA DANZIGER (UERJ)

RESUMO

Em *A trégua*, Primo Levi descreve o início da liberação de Auschwitz pela observação do *olhar* da patrulha soviética, o que marca o longo processo de abertura dos *Lager*, visto enfim pelo “mundo livre”. No texto, esse olhar dos “quatro cavaleiros, mensageiros da paz”, como escreve Levi, é tomado como um vetor para formularmos algumas questões, que vêm sendo continuamente refeitas nas últimas décadas, relativas à nossa experiência com as fotografias dos campos de extermínio.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia; Testemunho; Gesto

ABSTRACT

In *The Truce*, Primo Levi describes the beginning of the liberation of Auschwitz by observing the gaze of the Soviet patrol, which marks the start of the long process of uncovering the reality of the *Lager*, seen at last by the “free world”. This view of the “four horsemen, messengers of peace”, as Levi writes, is taken as a vector that allows us to question our experience with the photographs of the extermination camps, something that has been continually remade in recent decades.

KEYWORDS

Photography; Testimony; Gesture

.....
1. Título utilizado por Primo Levi em um ensaio publicado em *Triangolo Rosso*, n. 3-4, mar-abr. 1985, e incluído na coletânea *A assimetria e a vida: artigos e ensaios 1955-1987* (2016, p. 137-139).



Por que rever essas imagens?

LEILA DANZIGER (UERJ)

A manhã da liberdade. O homem que aparecia a nossos olhos era o mais belo que tínhamos visto em toda a nossa vida. Ele nos olhava. Ele olhava essas mulheres que o olhavam, sem saber que para elas, eles eram tão perfeitamente belos da beleza humana.

Charlotte Delbo

Ao aceitar o convite para o colóquio “Mundos de Primo Levi”, pensei imediatamente em uma cena de *A trégua*, introduzida a partir do terceiro parágrafo do livro, quando Primo Levi descreve o instante em que foi avistada no campo de Buna-Monowitz a primeira patrulha soviética, “por volta do meio-dia de 27 de janeiro de 1945”. A menção exata à data e à hora é seguida por outra informação a respeito do que ele fazia naquele momento. Junto ao companheiro Charles, Primo carregava uma padiola com o corpo de outro companheiro – Somógyi –, a caminho da vala que lhe serviria de sepultura. Essa cena de despedida que inicia *A trégua* é a mesma que finaliza *É isto um homem?* Proponho uma comparação entre o modo como aparece nos dois livros.

Em *É isto um homem?*, Primo Levi escreveu que após virarem a maca com o corpo na neve, “Charles tirou o boné. Eu lamentei não ter boné para tirar”. Em *A trégua*, publicado 16 anos depois, a frase se expande e ganha extensa audiência. O autor diz: “Charles tirou o boné, para saudar os vivos e os mortos”. Confinada no espaço do campo, isenta de testemunhas, descrente de qualquer futuro – assim a despedida de Somógyi é descrita em *É isto um homem?* Vasta gama de sentimentos extremos é condensada na impossibilidade de um gesto de respeito (tirar o boné). Ou melhor, a despossessão extrema é sequer ter um boné para saudar o companheiro morto. Já no livro que descreve o retorno ao “mundo livre”, a saudação do boné de Charles tem sua potência ampliada, e alcança outros tempos. O gesto se expande, inclui o próprio Primo e todos nós, comunidades de leitores e leitoras de diferentes gerações e línguas, todos nós somos incluídos nesse gesto interminável de saudar os vivos e os mortos de Auschwitz.

Ao encerrar *É isto um homem?*, a cena do despejo do corpo na vala é seguida de um breve relatório sobre os que morreram e os que sobreviveram nos dias seguintes à liberação do campo. Em *A trégua*, a descrição do enterro na neve é editada – no sentido da montagem cinematográfica – junto ao encontro do *olhar* da patrulha soviética, que marca o longo processo de abertura do campo, *visto* enfim pelo “mundo livre”.

Repito, em *A trégua*, Primo Levi constrói o início da liberação de Auschwitz pela observação do *olhar* dos quatro soldados a cavalo, que agiam cautelosamente ao longo da estrada que demarcava os limites do campo. A cena descrita tem a força de uma pintura equestre, grandiosa, mas não heroica, ou talvez, de um heroísmo contido, contrito, envergonhado. Sabemos que o retrato e a escultura equestre ocupam um lugar de destaque no gênero da representação cerimonial, sendo o cavalo um atributo da nobreza. No quadro composto por Primo Levi há até mesmo um suave pedestal (“a estrada era mais alta que o campo”), cuja função é diferenciar o espaço simbólico que ocupam os quatro cavaleiros “corpóreos e reais”, elevados assim acima do cenário de destruição.

Pareciam-nos, e assim era, que o nada atravessado de morte, no qual vagávamos fazia dez dias como astros esbatidos, tinha encontrado o seu próprio centro sólido, um núcleo de condensação: quatro homens armados, mas não armados contra nós; quatro mensageiros da paz, de rostos rudes e pueris sob os pesados capacetes de pelo. Não acenavam, não sorriam, pareciam sufocados. (Levi, 1997: 11)

A cena produz um jogo de olhares, de espelhamentos, de mudança de posição entre observador e observado. O horror parece ficar momentaneamente paralisado, adiado, suspenso nos olhos dos quatro cavaleiros, mensageiros da paz, como disse Levi, e que assim, neutralizam por instantes, com suas presenças, as quatro figuras do apocalipse da gravura de Dürer, de 1498, que rondam também essa aparição. Ao longo dos parágrafos em que surge, a patrulha equestre se afirma como um centro estável, construtivo, que estrutura a paisagem e confere lentidão ao degelo, atrasa a decomposição dos corpos e a dissolução que domina o espaço do campo.

Sabemos que foram também quatro cinegrafistas do exército soviético os primeiros a filmar o campo de Auschwitz “liberado”.² Suas imagens e muitas outras feitas pelos exércitos aliados correram o mundo a partir de abril de 1945, início da primavera, mesmo que pareça estranhamente inadequada a associação entre essa estação do ano, e as imagens da morte que proliferaram nos jornais da época. As equipes editoriais dos jornais se encontravam face ao seguinte impasse: isolar as imagens em suplementos, tentando em certa medida dissimular o impacto, ou integrá-las de fato ao corpo do jornal, assumindo chocar seus leitores (Chéroux, 2001: 35). De um modo ou de outro,

2. O único cinegrafista identificado é Alexander Woronzow, entrevistado no filme “*The Befreiung von Auschwitz*”, da cineasta e documentarista alemã Irmgard von zur Mühlen, 1986. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OV0RMf2qU18&bpctr=1586132926>. Acesso em 14 jun. 2020.

durante os meses de primavera de 1945, as fotografias dos campos não cessaram de se multiplicar nas páginas dos jornais e revistas do mundo todo.

O choque da circulação dessas imagens foi fixado por Susan Sontag (2004: 4), quando a autora descreve sua experiência com as fotos da guerra, qualificando-a como uma epifania negativa. O encontro aconteceu no verão de 1945, quando ela tinha 12 anos, e a visão das fotos de Bergen-Belsen e Dachau teve o efeito de um trauma irreversível:

Quando olhei para essas fotos algo se partiu. Algum limite foi atingido, e não só o do horror; senti-me irrevogavelmente aflita, ferida, mas uma parte de meus sentimentos começou a se retesar: algo morreu, algo ainda chora. (Sontag, 2004: 4)

Como observou, Clément Chéroux (2001: 35), “a descoberta dos campos na primavera de 1945 corresponde ao primeiro registro fotográfico da morte de massa, a invenção trágica de uma verdadeira fotogenia da carnificina”. Com a publicação dessas fotografias, ultrapassamos simultaneamente os limites da realização, da difusão e da recepção das “mais terríveis fotografias jamais feitas”, afirma Chéroux (2001: 35), lembrando o título de uma exposição realizada em Paris, em 1945.

Quarenta anos depois, Primo Levi escreveu a resenha de uma exposição em Milão com fotografias dos campos de extermínio. Ele defende, com sua clareza habitual, a importância de mostrar essas imagens, defendendo seu poder de eloquência superior às palavras. O título da resenha de Levi é sugestivo: “Por que rever essas imagens?” Mas gostaria de deslocar a pergunta para: Como rever essas imagens? Ou ainda: Como rever essas imagens hoje, com o nosso repertório de imagens do horror declinado e expandido à exaustão?

Em primeiro lugar, conferindo-lhes a devida autoria, informando a data em que foram feitas, investigando suas condições de produção, mencionando o acervo a que pertencem. Foram realizadas por fotógrafos com patentes militares, como o Sargento Paul Bodot, ou integrados às tropas, como Lee Miller, fotógrafa da Revista *Vogue*, que durante 10 meses, acompanhou a guerra como soldado (Amar, 2004: 2). Sabemos que o exército americano encorajou a difusão das imagens, no intuito de justificar o envio das tropas americanas à Guerra. O mais inquestionável objetivo desse acervo de imagens, contudo, é reunir as evidências dos crimes de guerra, fazer um inventário dos campos tendo em vista fazer justiça. Sabemos que o processo de Nuremberg foi o primeiro a incluir em seu dispositivo espacial um projetor de cinema e uma grande tela destinada a colocar os acusados frente às imagens filmadas (Didi-Huberman, 2010: 23).

Assim, creio que a contextualização da origem das imagens pode ajudar na interrupção do fascínio, do trauma ou do gozo que possam proporcionar. Como circularam no passado e como seguem circulando? Integram o fluxo ininterrupto de milhões de imagens compartilhadas a cada dia nas redes sociais? Como fazer para pausar, impedir ou reverter a “clicherização” das fotos do horror extremo? Certamente há motivos

legítimos para rejeitar veementemente seu uso, como o fez Claude Lanzmann, autor do magnífico e incontornável filme *Shoah*, lançado em 1985, mesmo ano em que Primo Levi publicou a resenha da exposição em Milão.

É notória a recusa do cineasta francês em utilizar documentos visuais de arquivo, baseando todo o seu filme no testemunho dos sobreviventes. Lanzmann defende que o passado deve ser revivido unicamente nas testemunhas e no ato de testemunhar, compreendido como atividade crítica. “O que significa ser testemunho do Holocausto? O que significa tornar-se testemunha no processo do filme? O que significa o testemunho, se este não é simplesmente (como compreendemos geralmente) a observação, o relatório, a constatação de um acontecimento, mas uma posição topográfica absolutamente única e insubstituível em relação a este acontecimento?” (Felman, 1990: 58).

Segundo Shoshana Felman, o questionamento pontual de Lanzmann em *Shoah* produziria resistência à canonização da experiência do Holocausto, por desafiar tanto o indizível (da morte), quanto o silêncio (da testemunha). Dominick LaCapra, contudo, percebe um elemento religioso oculto na abordagem de Lanzmann e sugere que ele retorna ao que explicitamente renega, reprime ou suprime: a tendência a sacralizar o Holocausto e rodeá-lo de dogmas (LaCapra, 1998: 100).

LaCapra (1998: 109) ressalta ainda que a rejeição de Lanzmann à utilização direta de imagens de arquivo não pode ser total. Tanto o material excluído quanto o voluntário confinamento do filme no tempo presente adquirem potência justamente por remeter ao que é omitido. As cenas do campo e dos guetos na atualidade são “assombradas” por fotografias e filmes que todas as pessoas de certa idade viram, inclusive as testemunhas de Lanzmann. O que acontecerá, pergunta o historiador americano, com as gerações futuras? Como lidarão com essas imagens?

E assim voltamos à pergunta de Levi: “Por que rever essas imagens?” Creio que elas nos colocam no lugar do testemunho, justamente como queria Lanzmann, despertando-nos para a responsabilidade. Em que momento e em que local encontramos determinada imagem? Que caminhos nos levaram a ela? Que escavações? Que comentários a envolvem? Sobre que suporte se oferecem a nós? Diante da imagem, somos convidados a tomar uma posição topográfica única e, a cada vez, será preciso encontrar um gesto que corresponda a “tirar o boné”, um gesto de dignidade diante do aviltamento mais extremo.

Em *Ouvrir les camps, fermer les yeux*, Didi-Huberman analisa um registro de 21 minutos filmados por Samuel Fuller, soldado da primeira divisão da infantaria americana – conhecida como *The Big Red One* –, a primeira a chegar ao campo de concentração de Falkenau, situado a 128km de Praga, na véspera da assinatura da rendição alemã. Realizado sob o comando do capitão Richmond, a película permaneceu inédita até meados da década de 1980. “Mudo, silencioso, em certo sentido, cego”, afirma Didi-Huberman (2010: 36-37), o filme permaneceu esquecido, submerso, “ilegível” todos esses anos.

Mas o registro de Fuller não mostra o campo tal qual ele foi encontrado pelos americanos, e sim um ritual ordenado pelo capitão da companhia. Diante do estado

dos corpos encontrados no campo, diante da quase indiscernibilidade entre mortos e moribundos, e também – ou sobretudo – face à negação dos habitantes do entorno do campo em admitir que acompanhavam o que acontecia ali, o capitão Kimball R. Richmond, propôs uma forma de reparação mínima: que os vivos – os notáveis da cidade vizinha – oferecessem aos mortos um enterro. As imagens registradas por Samuel Fuller mostram então uma cerimônia que tenta conferir alguma dignidade às vítimas. Trata-se, como diz Didi-Huberman, de fechar os olhos dos mortos e abrir os olhos dos vivos.

É um ritual de morte acompanhado por seu meticuloso testemunho visual. É um gesto para fechar os olhos dos mortos e para se situar face a eles, para manter por muito tempo os olhos abertos sobre esse momento tão pesado. A todos que negavam ter sabido qual era atividade no campo – entre os quais o prefeito, açougueiro, o padeiro e outros notáveis do vilarejo – o capitão Richmond ordenou que prestassem aos mortos, publicamente, a última homenagem que mereciam: que fossem vestidos pelos vivos, colocados um a um numa mortalha, e enterrados juntos, delicadamente. Ao mesmo tempo, foi pedido a Samuel Fuller que utilizasse sua pequena Câmera 16 milímetros Bell & Howell, para fixar um vestígio visual desse ritual funerário reduzido em sua mais simples gravidade. (Didi-Huberman, 2010: 36-37)

Em 1986, diante da câmera do cineasta francês Emile Weiss, Samuel Fuller fala de sua dificuldade em rever essas imagens, estabelecendo uma hierarquia de eventos traumáticos vividos ao longo da guerra. O que encontraram em Falkenau não era a realidade da morte em batalha – os corpos destroçados – o que os soldados já conheciam; o que eles encontraram no *Lager* foi o “Impossível”. “Omaha Beach era o Horror, mas não o Impossível”, diz Fuller, referindo-se a sua participação nos combates que se seguiram ao desembarque na Normandia, em junho de 1944. “Falkenau era o Impossível. Nós nunca tínhamos tido o sentimento do Impossível enquanto lutávamos” (Delaporte, 2011: 127).

No filme de Fuller, retomado por Weiss, vemos aparecer, lentamente, um a um, dezenove corpos que vão sendo enfileirados pelos civis. Diante do aparecimento do primeiro cadáver, a multidão de sobreviventes, que assistia a cena sentada, se levanta como um único corpo. Subitamente, um soldado solitário faz continência aos mortos. Fuller diz: “Eu o chamo Iron Mike. Ele não saúda apenas estes mortos, mas os mortos de todos os campos. Não há nada de emocional ou heroico em seu gesto”, explica, “é apenas uma forma de reconhecimento”.

Em um poema publicado em 1955, Paul Celan sugere gestos de cuidado com uma palavra. “Uma palavra – tu sabes: / um cadáver. / Vamos lavá-lo, / vamos penteá-lo, / vamos virar seu olho / para o céu” (Celan, 1992: 43). Podemos compreender as operações sugeridas no poema – o olho aberto, prometido ao alto – como um apelo à responsabilidade de endereçar os mortos ao paraíso, ou mais precisamente à redenção, à apocatástase histórica, como queria Benjamin. Lavar, pentear, enterrar os mortos – rememorar-los – todas essas ações iniciadas pelo gesto de “tirar o boné”.

● REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMAR, Marianne. Les guerres intimes de Lee Miller. *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 20, 2004. Disponível em <http://journals.openedition.org/clio/1396>. Acesso em 14/06/2020.

CELAN, Paul. Nüchtern geshürtzt. In: *Ausgewählte Gedichte. Nachworte von Beda Allemann*, Frankfurt: Suhrkamp, 1992.

CHÉROUX, Clément. 1945: Les seuils de l'horreur, *Représenter l'horreur*. Art Press hors série, Paris, p. 34-39, maio 2001.

DELBO, Charlotte. *Auschwitz et après II, III. Une connaissance inutile*. Paris: Minuit, 2018.

DELAPORTE, Sophie. Samuel Fuller à Falkenau: "l'impossible". *Guerres mondiales et conflits contemporains*, dossier Belgique: guerres en vue et vues de guerres, n° 241, p. 125-138, jan. 2011. Disponível em <https://www.cairn.info/revue-guerres-mondiales-et-conflits-contemporains-2011-1-page-125.htm>. Acesso em 14 jun. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontages du temps subi, l'oeil de l'histoire 2*, Paris: Minuit, 2010.

FELMAN, Shoshana. *Au sujet de Shoah*, Paris: Belin, 1990.

LACAPRA, Dominick. *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca: Cornell University Press, 1988.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. *A trégua*. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *A assimetria e a vida: artigos e ensaios 1955-1987*. Marco Belpoliti (Org.). Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Ed. Unesp, 2016.

_____. *Mil sóis: poemas escolhidos*. Seleção, trad. e notas: Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2019.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEISS, Emile. *Fallkenau, Samuel Fuller témoigne*. Filme documentário, França, 52', 1988.