Ana Filipa Leandro

CINEMA E MEMÓRIA COLECTIVA

A partir da análise de *German Concentration Camps Factual Survey*, *Death Mills* e *Nuit et brouillard*

Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos orientada pelo Doutor Sérgio Dias Branco, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia, e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2018

· U C ·

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

CINEMA E MEMÓRIA COLECTIVA

(A partir da análise de *German Concentration Camps Factual Survey*, *Death Mills* e *Nuit et brouillard*)

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	**Dissertação de Mestrado**
Título	**CINEMA E MEMÓRIA COLECTIVA (A partir da análise de *German Concentration Camps Factual Survey*, *Death Mills* e *Nuit et brouillard*)**
Autor/a	**Ana Filipa Leandro**
Orientador/a	**Sérgio Dias Branco**
Júri	**Presidente: Doutor João Maria Bernardo Ascenso André** **Vogais:** **1.Doutor Fausto Cruchinho Dias Pereira** **2. Doutor Sérgio Emanuel Dias Branco**
Identificação do Curso	**2º Ciclo em Estudos Artísticos**
Área científica	**Estudos Artísticos**
Data da Defesa	**22-2-2018**
Classificação	**17 valores**

À minha avó Ceicinha,
minha madrinha.

Agradecimentos

Reza a lenda que escrever agradecimentos é tarefa bem mais árdua que escrever uma dissertação.

Começo por agradecer ao meu orientador, Sérgio Dias Branco, por ter aceite este projecto e pela sua ajuda, conhecimento e supervisão.

À Ana Leonor Pereira e Filipa Alvim agradeço o tempo e carinho oferecidos. E à Manuela Alvarez estou grata por ter proporcionado estes encontros e pela sua amizade.

Ao Doutor José Luís Afonso agradeço a ajuda e motivação dadas tão prontamente.

O meu mais sincero obrigada à Claudia Ascher pelas palavras de apoio e encorajamento e por ser uma constante fonte de inspiração, *vielen Dank*!

Por último, antes que me cortem o discurso de agradecimento com uma música instrumental inesperada, deixo um abraço apertado aos meus amigos, que me acompanharam nesta caminhada e continuam a acompanhar noutras. Vou puxar a carta do "Não vou dizer nomes, eles sabem quem são", para tornar esta página mais informal e leve. E porque é esta a verdade. E aos meus pais: obrigada pela presença e pelos sorrisos e risos que me conseguem sempre arrancar.

“A memória é um dever. Para todos os homens e especialmente para nós que tivemos a desventura, mas também em certo modo a aventura de viver experiências fundamentais. Creio que é realmente um dever, nós transmitirmos a memória do que vimos”

Primo Levi

Resumo

O presente trabalho pretende apresentar o papel do cinema na criação de uma memória colectiva de um acontecimento histórico – o Holocausto – através da análise dos seguintes filmes: *German Concentration Camps Factual Survey*, *Death Mills* e *Nuit et brouillard*. Qual é a importância de manter viva esta memória? Partindo da análise destes três filmes, e estabelecendo um diálogo com a obra do escritor italiano Primo Levi, proponho-me a descobrir a possibilidade do cinema como criação de uma memória.

Palavras-chave: Holocausto, Cinema Documental, Memória Colectiva, Documento, Factual, Arquivo.

Abstract

This paper aims to present the role of Cinema in creating a collective memory of an historic event – the Holocaust – through the analysis of the films *German Concentration Camps Factual Survey*, *Death Mills* and *Nuit et brouillard*, whilst maintaining a dialogue with the work of Italian writer Primo Levi. Why does it matter to keep this memory alive? I intend to figure out Cinema's role in creating a memory of past events.

Keywords: Holocaust, Documentary Cinema, Collective Memory, Document, Factual, Archive

Índice

INTRODUÇÃO ***1***

1. GERMAN CONCENTRATION CAMPS FACTUAL SURVEY*: O INACREDITÁVEL COMO REAL** ***4

1.1. O CENÁRIO REAL 9
1.2. O CORPO MACILENTO E BRUTALIZADO 20
1.3. UM DOCUMENTO QUE SIRVA A MEMÓRIA 28

2. DEATH MILLS:* O FACTO COMO PROPAGANDA** ***35

2.1. *MEA CULPA* 38
2.2. UMA LIBERDADE DE PROPAGANDA 44
2.3. UMA QUESTÃO DE MEMÓRIA COLECTIVA 49

3. NUIT ET BROUILLARD*: A POESIA COMO MEMÓRIA** ***52

3.1. O *TRAVELLING* LÍRICO 57
3.2 A COR NO PRETO E BRANCO: O PASSADO SEMPRE PRESENTE 63
3.3. A MEMÓRIA E A CIDADANIA ACTIVA 82

CONCLUSÃO ***88***

BIBLIOGRAFIA ***90***

Introdução

«O narrador diz que o propósito do filme é "servir a nossa memória colectiva." O que é "memória colectiva" e porque pode ser importante? Por quanto tempo deve algo como este Holocausto ser mantido como parte da "memória colectiva"?»[1]

"A atracção e o poder da imagem em movimento é a sua verosimilhança, o meio parece ser um registo transparente e verdadeiro."[2]

Corria o ano de 1945, quando os Aliados libertaram os campos de concentração edificados na Alemanha Nazi. Alguns deles foram treinados como operadores de câmara, para assim registar as atrocidades que lá encontrassem. Deste modo pretendia-se que a imagem fílmica fosse utilizada como registo histórico e como propaganda anti-nazi. Com estes registos, o Ministério da Informação (*Ministry of Information (MOI)*[3]) pretendia fazer uma longa-metragem que documentasse os crimes cometidos pelo regime nazi. Todavia, os Comandantes dos Aliados queriam apenas uma curta-metragem, de vinte ou trinta minutos, que servisse o propósito de propaganda anti-nazi. Por esta e outras razões, o filme acabou por ficar arquivado no Imperial War Museum de Londres, até que foi finalmente montado e posteriormente exibido em 2014. Antes disso, em 1985, a FRONTLINE executou uma versão inacabada do projecto de 1945. É a esta versão da FRONTLINE – *Memory of the Camps* – que pertence a primeira citação supracitada. Numa sequência desta primeira versão, que precede o filme, o narrador refere o principal propósito do mesmo: servir a nossa memória colectiva. Aliás, o próprio título do filme é

[1]FRONTLINE Web Site. Acesso em 29 de Junho de 2017, http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/teach/camps/discussion.html. (trad. minha).

[2] Toby Haggith e Joanna Newman, *Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television Since 1933*, (Grã Bretanha: Wallflower Press, 2005), 6. (trad. minha).

[3] MOI digital. Acesso em 6 de Julho de 2017, http://www.moidigital.ac.uk/about-project/.
O Ministério da Informação *(MOI)* foi criado pelo Governo inglês com o início da Segunda Guerra Mundial, tendo sido responsável pela criação de propaganda nacional no país e no estrangeiro, ao produzir filmes, emitir panfletos e posters para as autoridades locais, entre outras acções propagandísticas.

explicativo desta temática: *Memory of the Camps, A Memória dos Campos*. Então o que é isso de memória colectiva? E qual é a memória dos campos que persiste hoje em dia? A partir da análise da longa-metragem completa *German Concentration Camps Factual Survey* e das curtas-metragens *Nuit et brouillard* e *Death Mills* irei analisar o contributo de cada uma das três obras para a tal memória colectiva – que também se preserva através do documentário testemunhal, como em *Shoah* de Claude Lanzmann – ao mesmo tempo reflectindo sobre a importância da imagem fílmica como documento factual.

Em primeiro lugar, irei debruçar-me sobre *German Concentration Camps Factual Survey*, que, no fundo, abriu o caminho para os outros dois filmes, já que algumas das imagens da libertação dos campos, filmadas pelos operadores de câmara, surgem nas outras duas obras. O que me leva ao segundo capítulo, no qual falarei do método de compilação utilizado na curta-metragem *Death Mills*, o primeiro registo fílmico a ser exibido após o término da guerra e que revelou ao mundo as barbáries cometidas pelo regime nazi. Por último, chego a *Nuit et brouillard (Noite e Nevoeiro*), a obra que mais se distancia das outras duas pela sua vertente ensaística e lírica, mesmo que se sirva também de algumas das imagens filmadas pelos Aliados (a União Soviética, Estados Unidos, e Reino Unido). Além das imagens das equipas americanas e britânicas, *Nuit et brouillard* utiliza imagens recolhidas por equipas soviéticas e também de operadores de câmara franceses e holandeses. Alain Resnais, o realizador do filme, e a sua equipa filmaram alguns dos campos dez anos após a sua libertação, confrontando então as imagens de arquivo com aquelas do presente à data de produção da obra – 1955. Em *German Concentration Camps Factual Survey* e *Death Mills*, as imagens são apenas as da libertação, que reflectem assim a própria proximidade temporal dos acontecimentos: ambos foram produzidos em 1945, no rescaldo do término da guerra (o que acaba por explicar alguns erros factuais, como alertam os membros do IWM – Imperial War Museum – na sequência inicial que precede o filme). Esta proximidade é assim determinante no resultado final de cada um dos filmes: *German Concentration Camps Factual Survey* e *Death Mills* são filmes de propaganda às Forças Aliadas – britânicas e americanas, respectivamente. Por sua vez, *Nuit et Brouillard* é um documentário diferente, em que se percebem os dez anos volvidos do fim da guerra. A própria produção envolvida no filme insere-se num contexto diferente: Alain Resnais, o realizador, é um dos percursores da Nova Vaga Francesa, e Jean Cayrol, o autor do texto, é poeta. Ainda assim, apresenta do mesmo modo um domínio factual – presente no texto escrito por

Cayrol, ele próprio sobrevivente do Holocausto, e na colaboração de dois historiadores. Não pode também ser ignorado o contexto histórico (Em 1954 começam os conflitos na Argélia com vista à sua independência em relação à França – o país de produção do filme).

Assim sendo, o principal objectivo da dissertação é abordar o diálogo entre a imagem fílmica e a memória por ela criada, com base nestas três representações distintas do Holocausto, tendo em conta, como afirma Cíntia Gil que "testemunhar implica, também, questionar aquilo que se está a informar, sublinhando (…) a tensão entre dar conta de um acontecimento e enquadrar a sua gravidade." [4]

[4] Jorge Mourinha, "As Imagens que Faltaram." *Público*, 17 de Outubro de 2014. Acesso em 7 de Março 2017, https://www.publico.pt/2014/10/17/culturaipsilon/noticia/as-imagens-que-faltaram-1672765.

1. *German Concentration Camps Factual Survey*: o inacreditável como real

> "Não temos regresso. Ninguém deve sair daqui, pois poderia levar para o mundo, juntamente com a marca gravada na carne, a terrível notícia do que, em Auschwitz, o homem teve coragem de fazer ao homem"[5]

German Concentration Camps Factual Survey, que em português se traduziria por *Relatório Factual sobre os Campos de Concentração Alemães*, é um documentário comissionado pelo Ministério de Informação, em Londres, na Primavera de 1945. Acabou arquivado sem ser completo, em 1952, no Imperial War Museum de Londres – IWM. O filme foi apenas completado e restaurado pelo mesmo museu entre 2010 e 2014, tendo sido finalmente exibido em 2015, setenta anos após o término da guerra e consequentemente da libertação dos campos de concentração e de extermínio.

Joanna Newmann e Toby Haggith dizem que: "a atracção e o poder da imagem em movimento é a sua verosimilhança, o meio parece ser um registo transparente e verdadeiro."[6] O documentário, encomendado como propaganda anti-nazi e como forma de documentação histórica, contém as primeiras imagens alguma vez filmadas dos campos de concentração e de extermínio, já que alguns dos soldados foram treinados como operadores de câmara e foram filmando à medida que os campos iam sendo libertados. Com isto, podemos ver o poder da imagem fílmica, que revelou ao mundo o que os nazis quiseram esconder: amontoados de cadáveres que tinham falhado a cremação após a fuga dos soldados alemães; vítimas demasiado fracas para estar em pé; alguém vivo no meio da destruição.[7] Era este o cenário que os nazis não queriam que fosse visto. Milhares de documentos e provas foram queimados nos dias que precederam a libertação. Primo Levi, um químico italiano, que registou as suas experiências no *Lager* no livro *Se*

[5] Primo Levi, *Se Isto é um Homem* (Porto: Público Comunicação Social, 2002), 57.

[6] Toby Haggith e Joanna Newman, *Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television Since 1933* (Grã-Bretanha:Wallflower Press, 2005), 6. (trad. minha).

[7] Numa das notas do roteiro de filmagens, é referido o número de pessoas cujos enterramentos os soldados tinham assistido no campo de Bergen-Belsen: 2300. Metade destas pessoas já estava morta, quando os Aliados entraram no campo.

isto é um homem [8] fala desta tentativa por parte dos alemães de omitir os crimes por eles cometidos:

> [as primeiras notícias sobre os campos de extermínio] delineavam uma matança de proporções tão vastas, de uma crueldade tão forte, de motivações tão intrincadas, que o público tinha a tendência para as rejeitar devido à sua própria enormidade. […] (muitos sobreviventes, entre os quais Simon Wiesenthal nas últimas páginas de *Gli assassini sono fra noi* […] recordam que os membros das SS se divertiam a avisar cinicamente os prisioneiros «Seja como for que esta guerra acabe, a guerra contra vós fomos nós a vencê-la; nenhum de vós ficará para dar testemunho, mas mesmo se algum escapar, o mundo não acreditará nele. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque nós vamos destruir as provas juntamente convosco. E mesmo que alguma prova ficasse, e algum de vós sobrevivesse, as pessoas diriam que os factos que vós contais são demasiado monstruosos para se poder acreditar neles; diriam que são exageros da propaganda aliada, e acreditariam em nós, que iremos negar tudo, e não em vós. A história dos campos de concentração, seremos nós a ditá-la"[9]

O Partido Nazi acabou por não ganhar a guerra nem aniquilar por completo os judeus. Muitos deles ficaram, sim, para dar o testemunho. Foi-lhes dito que os seus relatos descreveriam acontecimentos tão monstruosos e que por isso ninguém acreditaria neles. Os campos são libertados em 1945 e com a libertação a revelação das atrocidades. Para quem as vivenciou, são inegáveis. Também o são para aqueles soldados que entraram pela primeira vez nos campos. Qual é então a importância da imagem fímica na revelação destes detalhes monstruosos?

Ver estas imagens é a ponte que se estabelece entre o nosso presente e esta realidade passada. Aos relatos das vítimas falta-lhes a componente visual. A partir da invenção da fotografia e do cinema, a sua importância enquanto documento factual tem vindo a crescer, em detrimento da palavra escrita. Numa carta enviada por uma leitora a Primo Levi, após a leitura do livro *Se Isto é um Homem*, ela fala-lhe da sua experiência

[8] O *Lager* ao qual Primo Levi se refere durante o livro era um dos campos de concentração da rede de campos em Auschwitz, Auschwitz-Monowitz.

[9] Primo Levi, *Os Que Sucumbem e os Que Se Salvam* (Lisboa: Teorema, 2008), 7.

ao ler o livro: resistiu à "tentação violenta" de o fechar a meio da leitura para "se subtrair às imagens que aí são evocadas," algo de que rapidamente se envergonha.[10] O que aconteceu a esta bibliotecária de Vestfália é o mesmo que aconteceu àqueles espectadores na pré-visualização de *Death Mills* em 1945: das 500 pessoas inicialmente na audiência, apenas 75 restaram depois dos 21 minutos de filme. L. I sentiu-se tentada a fechar o livro a meio da sua leitura, um livro em que o autor testemunha o seu dia-a-dia no *Lager* de Auschwitz-Monowitz. As pessoas presentes durante a exibição de *Death Mills* quiseram subtrair-se às imagens chocantes projectadas. Ao parecer um meio transparente e verdadeiro, a imagem fílmica acaba por criar um efeito de repulsa mais imediato que aquele da leitura. No entanto, estas imagens fílmicas acabam por não ser suficientes na reconstituição do universo concentracionário, a começar na impossibilidade de transmitir o cheiro, por exemplo, e a acabar na falta de descrição dos acontecimentos pós-libertação na perspectiva de uma vítima como acontece, por exemplo, no livro de Primo Levi, *A Trégua*.

No documentário assistimos à libertação dos campos pelas tropas Aliadas – em Bergen Belsen, as britânicas, em Auschwitz e Madjanek, as soviéticas, por exemplo – que nos causam uma repulsa imediata. O transtorno é rápido e acontece por causa do uso da imagem. Desta forma, as imagens fílmicas ou fotográficas acabam por ser uma forma mais imediata de chamar à atenção das pessoas para algo: ao contrário de L.I, que quando lê as descrições de Primo, pode optar por fechar o livro e assim se subtrair das imagens por ele transmitidas, já não é tão fácil fazê-lo com as imagens projectadas na tela, pois parecem transparentes e verdadeiras.

Contudo, elas não dizem tudo sobre a libertação, estão longe disso. Elas mostram-nos uma realidade à qual não podemos fugir, mas não explicam o que se segue. Não se ocupam dos sentimentos das pessoas, do seu retorno a casa, interessa-lhes apenas mostrar que os campos foram libertados, os mortos enterrados, os vivos tratados.

Aqui e em *Death Mills* não há espaço para reflexão, como, por exemplo, em *A Trégua* e em *Noite e nevoeiro*. Este último acaba por combinar um domínio factual – um relato na primeira pessoa de um sobrevivente, Jean Cayrol – com o tom poético – no próprio texto e no movimento de câmara. E em *Se Isto é um Homem* e *A Trégua*, Primo

[10] *Ibid.*, 181.

Levi descreve os acontecimentos no campo – de concentração, no primeiro livro, e de refugiados, no segundo – que as imagens nos filmes não nos mostram.

Este encontro com a obra de Levi deu-se numa fase mais avançada do trabalho, em que já tinha visto um número considerável de documentários sobre o tema, além das leituras paralelas. E isto notou-se enquanto lia *Se Isto é um Homem*: li-o vorazmente, no entanto senti sempre um distanciamento perante o que lia. Muito possivelmente devido ao contacto anterior com os filmes e fotografias. À medida que lia o livro, as imagens de filmes como *German Concentration Camps*, *Death Mils* e *Nuit et brouillard* ilustravam as descrições de Primo Levi, ainda que elas sejam apenas as da libertação e Primo Levi descreva o dia-a-dia no *Lager*. O autor descreve em *Se Isto é um Homem* as formas de tortura e privação a que ele e os restantes judeus foram sujeitos, assumindo o seu papel de testemunha, assim como o são as imagens da libertação: "Nós os sobreviventes, somos testemunhas e toda a testemunha é obrigada, mesmo por lei, a responder de forma completa e verídica"[11]

Desta maneira, as imagens acabam por estabelecer uma relação indissociável com o texto: já não consigo ler as passagens do livro sem me lembrar das imagens e vice-versa. Quando vejo o filme percebo a falta do testemunho da vítima. Em *A Trégua* Levi relata a longa jornada de volta a casa, em Turim. Os soldados russos entraram pela primeira vez em Auschwitz em Janeiro de 1945, mas ele só chegou a Itália em Outubro do mesmo ano, nove meses depois da chegada da tal liberdade, pela qual ele e tantos outros esperaram, mas que, subitamente, se revelou tão avassaladora:

> A liberdade, a improvável, a impossível liberdade tão longínqua de Auschwitz que só em sonhos ousávamos esperá-la, tinha chegado: mas não nos levava à Terra Prometida. Estava à nossa volta, mas sob a forma de uma impiedosa planície deserta. Esperavam-nos outras provas, outros trabalhos, outras fomes, outros gelos, outros medos.[12]

Esta aparente liberdade imediata é a veiculada no filme, visto que a perspectiva é a das Forças Aliadas, cujo objectivo principal era vencer a guerra. E é isto que vemos nas imagens, a perspectiva das Forças Militares, a vontade de registar rapidamente o

[11] Primo Levi, *O Dever de Memória* (Porto: Livraria Civilização Editora; Lisboa: Contexto Editora, 1997), 7.

[12] Primo Levi, *A Trégua* (Lisboa: Teorema), 37.

sucedido. Reflexões como as de Levi ficam a faltar. A narrativa da libertação encerra-se no filme com a chegada das tropas, esquecendo o outro significado de libertação: a restituição da liberdade depois do cativeiro, o regresso à moral, que havia sido invertida dentro do *Lager*, os sentimentos de vergonha e de culpa e outros tantos que agora se manifestam.

Sendo, assim, o registo factual o principal objectivo, como é que os soldados tornados operadores de câmara filmaram, num cenário de terror sem precedentes, os campos, de maneira a provar que as imagens são reais e não uma forma de fazer propaganda às Forças Aliadas? "Eu não consigo acreditar que aquilo realmente me aconteceu. Eu sei que aconteceu, mas é inacreditável,"[13] diz Rudy Kennedy, um sobrevivente. Como consegue então o cinema revelar o real que parecia inacreditável?

[13]Toby Haggith e Joanna Newman, *Holocaust and the Moving Image*, 8. (trad.minha).

1.1. O cenário real

German Concentration Camps Factual Survey inicia com uma pequena secção sobre a ascensão do Partido Nacional Socialista ao poder (a figura autoritária de Adolf Hitler, os seus discursos, as paradas, as multidões alegres e entusiastas). Parte da primeira cena é igual a uma secção do filme propaganda ao regime nazi *Triumph des Willens* (1935), em português *O Triunfo da Vontade* (figs. 1a-d). Apenas difere a voz *off* em *German Concentration Camps*, tudo o resto – a sequência de imagens, a música viva, imponente e vitoriosa, sobreposta com os gritos eufóricos de "Heil Hitler" – é mantido. A reutilização das imagens para um propósito completamente diferente (contextualização histórica e política) retira-lhes completamente o sentido inicial: o de propaganda à ideologia nazi, aquela que era a de um povo triunfante e vitorioso. O narrador revela alguns dados, para esclarecer a ascensão do partido nazi ao poder: em Março de 1933, 17 264 296 alemães votaram no partido nacional socialista alemão, ao passo que, 20 680 000 votaram em democratas, comunistas, cristãos socialistas e partidos do povo.[14]

Semelhante à sequência inicial de *Noite e nevoeiro* sobre o partido, este pequeno apanhado funciona como uma contextualização, que insere o tema central da narrativa documental – o Holocausto – no seu tempo histórico e político. Assim, é iniciado o processo de desnazificação, através da apresentação dos factos: nas paradas e nos comícios nazi, um mar de gente aplaude e apoia os discursos de Hitler e dos membros do seu partido. Desta forma, é logo exibida a empatia geral dos alemães para com o Partido Nacional Socialista, confirmada pelos números: 17 264 296 alemães votaram no partido, escolhendo assim o seu líder.

A propaganda anti-semítica já é conhecida e alvo de vários estudos, no entanto, muitos alemães negavam estar a par do que se sucedia, apesar das notícias sobre o universo concentracionário começarem a emergir em 1942. Esta alegada ignorância é o foco principal no filme e em *Death Mills*: como puderam os alemães ignorar a realidade dos campos de concentração? É preciso que tenham noção da sua responsabilidade colectiva. Contudo, a elucidação da parte histórica e política é pobre, aqui, e nos outros

[14] A produção do restauro de *German Concentration Camps Factual Survey* avisa, na sequência que precede o filme, para possíveis erros de contagem, que são fruto da proximidade da produção do filme à data dos acontecimentos, sendo que estes foram seguidos à risca.

dois filmes. Por exemplo, a partir do excerto de um dos discursos de Hitler utilizado no filme, pouco ou nada se fica a saber sobre as suas ideologias: "O povo alemão regozija-se ao saber que o caos e a cobardia foram substituídos por um calmo e firme líder." Ou seja, o recurso a estas imagens de propaganda é subvertido, pois este agora representa apenas uma forma de contextualizar o fenómeno do Holocausto na sua situação política e histórica. Não existe uma reflexão acerca do poder de Hitler relativamente aos alemães, que resultou na mobilização de tantas pessoas para o seu partido. Esta reflexão encontra-se, por exemplo, na correspondência trocada entre H.L, uma jovem alemã, com Primo Levi, em 1962:

> A uma pergunta minha sobre a escola, responde (com documentos) que todo o corpo docente havia sido submetido a seu tempo passado pelo crivo da "desnazificação," querida pelos aliados, mas conduzida de modo diletante e amplamente sabotada; também não podia ser de outro modo: teria de se banir uma geração inteira. Nas escolas ensina-se a história recente, mas fala-se pouco de política; o passado nazi aflora aqui e ali, em tons vários: poucos docentes o gabam, poucos o escondem, pouquíssimos se declaram imunes.[15]

Um professor chega a afirmar-lhe que muitos alunos se interessam pelo período, mas sentem-se fartos dos *mea culpa* da imprensa e dos professores, ao que H.L responde:

> É precisamente pela resistência dos rapazes contra o "mea culpa" que se pode reconhecer que para eles o problema do Terceiro Reich até agora está ainda tão irresoluto, irritante e tão tipicamente alemão, como para todos os que viveram antes deles. Só quando esta emotividade tiver cessado é que será possível raciocinar de modo objectivo.[16]

O filme faz parte deste processo de desnazificação, que H.L diz ter sido conduzido de forma "diletante" e "querida pelos aliados." De facto, quando lemos estes testemunhos, ficamos a saber mais sobre o tema e as suas muitas ramificações. E percebemos que o filme, assim como *Death Mills*, é parte da propaganda aliada, que pretende ser factual e ao mesmo tempo enaltecer o papel dos seus soldados.

[15] Levi, *Os Que Sucumbem e os Que Se Salvam*, 187.

[16] *Ibid*., 188.

Como é que as imagens revelam então esta forma de documentação factual, sendo também uma forma de propaganda?

Figs.1a-d: Parte da sequência inicial com as mesmas imagens em *German Concentration Camps Factual Survey* (nas duas primeiras imagens) e *Triumph des Willens* (nas duas últimas imagens).

Belsen é uma pequena cidade a norte de Celle, na Alemanha. É Primavera de 1945. O ambiente rural exala tranquilidade e calma. O narrador reforça este sossego: "Pomares cuidados e asseados/ Quintas bem fornecidas delineavam a margem/ e o soldado britânico não conseguia não admirar o local e os seus habitantes. Até que ele começou a sentir um cheiro."[17] O cheiro vem do campo de concentração. O campo de concentração de Bergen-Belsen. Um dos operadores de câmara, numa das suas anotações, diz que: "A atmosfera no campo todo torna o trabalho extremamente difícil – é esperado que alguma desta atmosfera tenha ficado nas imagens."[18] Que atmosfera é esta? É a de um campo de concentração sobrelotado, com cadáveres amontoados, e algumas pessoas vivas no meio dos milhares de mortos. Como se filma o cenário de guerra, tendo em conta, como diz Cíntia Gil, que "testemunhar implica também questionar aquilo que se está a informar, sublinhando […] a tensão entre dar conta de um acontecimento e enquadrar a sua gravidade?"[19]

Começa por registar-se a vida pacata dos cidadãos locais – um cenário de árvores fartas e frondosas, roupas em estendais, uma cerca de madeira, vacas bem alimentadas, brincadeiras de crianças (figs. 2a-d), assim como aquele em Ebensee, com os cidadãos bem-vestidos, sorridentes e bem nutridos (figs. 3a-d):

> Ebensee é um resort de férias nas montanhas. O ar é limpo e puro. Cura doenças e há alguma doçura neste local. Uma paz gentil. Tudo é charmoso e pictoresco. Mas o campo de concentração havia se tornado parte do sistema económico alemão. Também o era aqui. Conseguiam ver as montanhas, mas para que servem as montanhas sem comida?

Chocantemente contrastante da vida dos deportados (figs. 4a-b) – o duplo arame farpado electrificado delimita um espaço com a sua própria hierarquia, o seu próprio código de conduta, os seus novos lemas, e nele abundam cadáveres macilentos e torturados, o mesmo que se pode dizer dos vivos, que por ali se arrastam.

[17] Todas as citações referentes ao filme presentes neste capítulo foram traduzidas por mim.

[18] A anotação surge no documentário para televisão *Night Will Fall*, que trata justamente do acabamento do filme *German Concentration Camps Factual Survey*. (trad.minha).

[19] Mourinha, "As Imagens que Faltaram."

Estes símbolos de paz e tranquilidade terminam, quando as tropas começam a sentir um cheiro pútrido e indescritível que vem do campo. Este odor fétido a morte é um dos tópicos mais comentados por aqueles que libertaram os campos e é um dos aspectos em falta no filme, uma das grandes falhas do cinema, como diz Toby Haggith, Curador Sénior, *Senior Curator*, do Imperial War Museum de Londres:

> o cinema falha, vai sempre falhar, porque não consegue abranger estas coisas. Se os operadores de câmara que estavam lá, diziam: "É preciso estar aqui, fisicamente," que a câmara não consegue cheirar as coisas, não consegue ouvir as coisas, não pode entrar nas casas, porque elas não têm luzes. Estas não são apenas questões técnicas. O facto de elas simplesmente *não conseguirem* apanhar o que está fora do frame: o cinema falhou. Vai muito longe, mas não poder ir o suficiente.

Haggith vai mais longe, afirmando que:

> Eu não acho que os cineastas tenham falhado nesta articulação; acho que o filme não consegue articular. A imagem fotográfica falhou ao tentar englobar o que lá estava. Ora, esta não é uma afirmação leviana e fluente. É sim, uma afirmação significativa da falibilidade da fotografia e filme de abranger os horrores. Acho que esta é mais uma das razões porque devemos ver este filme, para perceber que isto é só uma aproximação.[20]

O cinema falha, pois não pode ir o suficiente, é impossível veicular o fedor a morte. Como diz um comandante americano durante o filme "Uma fotografia no jornal, não consegue descrever isto de maneira alguma."

Haggith continua a falar da diferença entre o papel dos operadores de câmara e o da equipa de restauro e montagem do filme:

> A diferença entre nós e os operadores de câmara é óbvia: nós temos o frame. O que eles tinham era tudo fora do frame. Por isso é que eles acharam tão rapidamente que as cenas eram tão esmagadoras […] eles entraram confiantes nos

[20] Daniel Kasman, "*German Concentration Camps Factual Survey*: An Interview with Toby Haggith of Imperial War Museums", *Cineaste*, Vol. XL, No. 3, Verão 2015, acesso em: 21 de Agosto de 2017, https://www.cineaste.com/summer2015/german-concentration-camps-factual-survey-toby-haggith-daniel-kasman/. (trad.minha).

> campos, acreditando que as câmaras seriam a ferramenta para gravar a cena, cena essa que iria publicitar os campos, mas podia ser também usada como ferramenta crítica de prova. Mas rapidamente perceberam que a câmara falha, porque não grava os cheiros, não grava os sons, e também há tudo fora do frame – e nós somos protegidos disso [21]

O que os operadores de câmara conseguiram fazer foi, com as devidas limitações já mencionadas, registar o que que foram encontrando, sendo que essa atmosfera de que falam passou para as imagens, ainda que seja "só uma aproximação." E mostrando a sua proximidade geográfica relativamente aos campos, é logo instituído o clima de culpa colectiva nos alemães. Também presente no uso do mapa ao longo do filme, para mostrar os diversos campos espalhados pela Alemanha e pela Áustria ocupadas – Dachau, Buchenwald, Mauthausen (onde esteve deportado Jean Cayrol, o poeta que assina o texto lido em *Noite e nevoeiro*), Ludwigslust, Ohrdruf, Gardlegen – e finalmente na Polónia ocupada: Majdanek e Auschwitz. Esta sugestão do uso dos mapas, sabe-se ter sido dada por Alfred Hitchcock:

> Aliás, de Alfred Hitchcock, que participou da produção original, não se sabe ao certo o grau da sua participação, no entanto, é um facto que foi ele a sugerir a apresentação de mapas, que se assemelhassem aos mapas de crianças, de maneira a demonstrar a proximidade das localidades dos campos de concentração das cidades. Desta forma, os espectadores teriam uma noção mais pormenorizada do funcionamento das coisas. [22]

A primeira imagem do campo é vista de fora, num plano geral, logo a seguir à pequena compilação de imagens da vida pacata em Belsen. Cumprindo a função de um plano geral, este plano situa o espectador num determinado local, mostrando também as dimensões do mesmo. E a câmara está afastada, como estavam as forças militares antes de começarem a desbravar terreno (fig. 5). As primeiras imagens do espaço são aliás sempre assim: um plano geral dos campos, que mostra as suas enormes dimensões, o que acaba por enquadrar os acontecimentos na sua escala. E estes são articulados com imagens dos sítios de atrocidade:

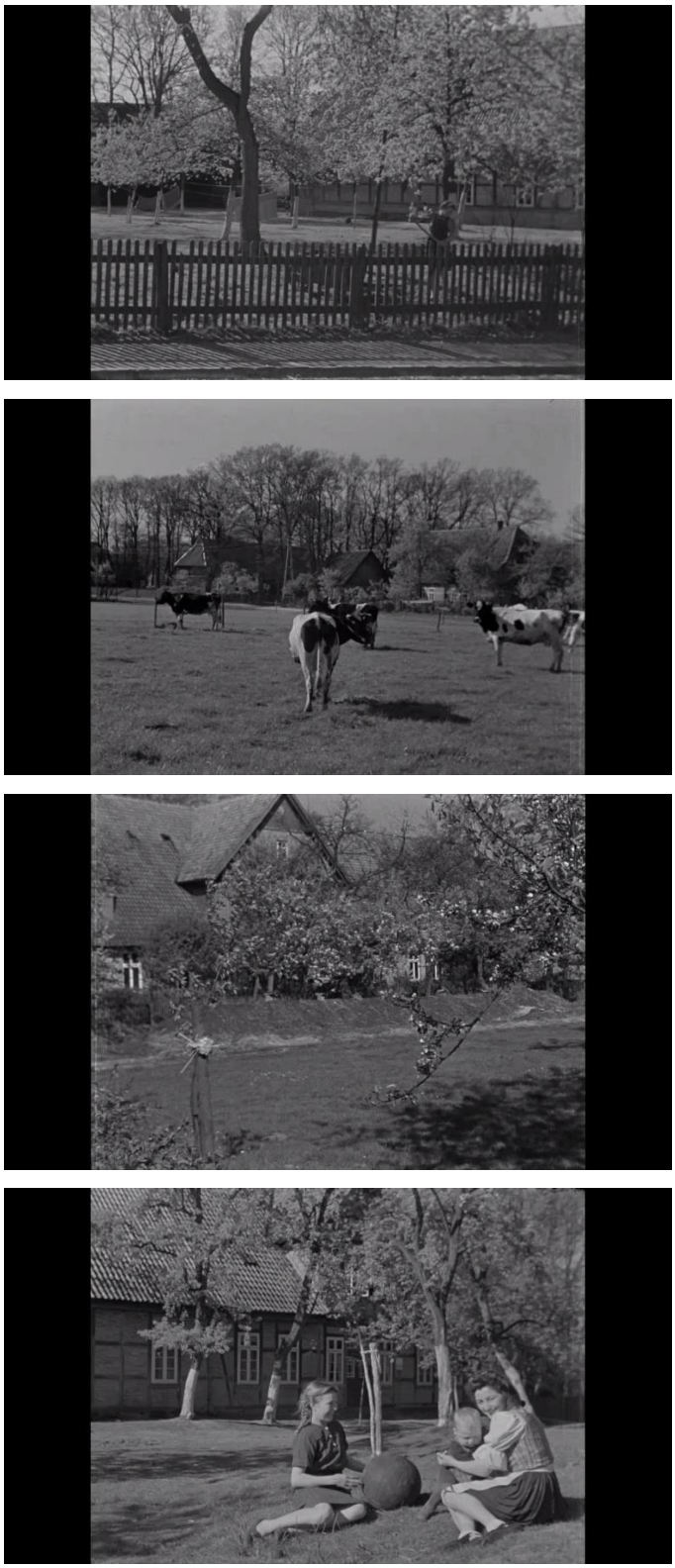
[21] *Ibid.*

[22] *Ibid.*

> ele (Hitchcock) sugere a ordem dos campos [mostrada no filme], os diferentes tópicos. Ele faz algumas sugestões importantes, algumas sugestões de edição: o uso de muitas panorâmicas de cenas de locais sem atrocidade para cenas de atrocidade, de maneira a evitar qualquer tipo de suspeita de ficção, de "truque," *avoid any trickery*.[23]

Este contraste entre o cenário quotidiano e o de atrocidades é feito então para evitar teorias que digam que é tudo filmado como forma de propaganda Aliada. Além desta passagem, também é feito através do mapa, que faz calar as vozes daqueles que negam saber do que se passava. Estes dois elementos articulados com as imagens dos corpos brutalizados fazem o registo factual da barbárie, de maneira a provar o real e responsabilizar quem apoiou um governo que executou este massacre.

[23] *Ibid.*



Figs. 2a-d: A vida serena na pequena cidade de Belsen.

Figs. 3a-d: A vida pacata em Ebensee.

Figs. 4a-b: “mas para que servem as montanhas sem comida”. O campo de concentração em Ebensee.

Fig. 5: Entrada para o campo de Bergen-Belsen.

1.2. O corpo macilento e brutalizado

> "[A]s coisas não acontecem à frente da câmara para nós. Não dá para dirigir uma cena."[24]

Diz-se que, quando Alfred Hitchcock viu as imagens, o realizador britânico ficou tão traumatizado, que se afastou dos Estúdios Pinewood durante uma semana: "Hitchcok podia ser o rei dos filmes de terror, mas ele ficou absolutamente aterrorizado pela "coisa a sério"».[25] Para documentar o sucedido, a filmagem do espaço foi articulada com as imagens chocantes das vítimas. "Numa altura em que o cinema era ainda incapaz de criar digitalmente imagens realistas, como iriam as audiências interpretar estas imagens? Os corpos descarnados e violentados eram prova suficiente, tanto é que acabaram por ser utilizadas nos julgamentos de Nuremberga."[26]

Toby Haggith, no documentário para televisão *Night Will Fall*, diz que, para provar que uma pessoa foi assassinada e torturada, devem filmar-se as feridas e os sinais de violência. Mas isto ia contra a tradição dos *newsreels* e dos operadores de câmara em combate, que evitavam mostrar estas imagens impressionantes. Contudo, rapidamente, no MOI, aperceberam-se do poder daquele material. Era preciso mostrar as coisas como elas eram.

---

[24] Kasman, "*German Concentration Camps Factual Survey*."

[25] Geoffrey Macnab, "Alfred Hitchcock's Unseen Holocaust Documentary to be Screened", *Independent*, 8 de Janeiro de 2014. Acesso em 7 de Julho de 2017, http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/alfred-hitchcocks-unseen-holocaust-documentary-to-be-screened-9044945.html. (trad.minha).

[26] FRONTLINE Web Site. Acesso em 29 de Junho de 2017, http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/teach/camps/discussion.html. (trad.minha).

A propósito da questão da espontaneidade nas imagens da libertação dos campos, eis um excerto de uma entrevista de Toby Haggith à revista *Cineaste*:

> *CINEASTE: na sua introdução à exibição do filme, dizia que todo o pedaço de filmagens neste filme existe onde deveria existir. Se é dito que as filmagens são deste campo, então as filmagens são deste campo. Se é dito que é desta data, então é desta data. Sentiu esta mesma necessidade de ser metódico, este respeito pelo factual no documentário.*
>
> HAGGITH: As pessoas dizem "Porque é que achas que deve ser exibido agora?" Uma das razões é que é uma lição na realização de um documentário. […] O seu intuito era dizer a verdade, era usar o mundo real. É como se fosse uma forma de documentário destilado. Há uma maravilhosa sequência de arquivo no IWM, que mostra outra abordagem: havia um campo em Cosenza, perto de Nápoles, que foi um dos primeiros campos libertado em Itália pelos britânicos. Uma vez que a administração italiana era relativamente boa, as pessoas no campo estavam relativamente bem e saudáveis. Por isso, os operadores de câmara reencenaram duas vezes o momento da libertação, as pessoas saíram alegremente do campo para as câmaras. Isto não poderia ter acontecido em Belsen. As coisas não acontecem à frente da câmara para ti. Não podes dirigir a cena. [27]

A cena não pode ser dirigida, os operadores de câmara têm de lidar com a libertação, à medida que esta vai acontecendo. Não há tempo para pensar na construção do plano ou no movimento de câmara a utilizar. Ao contrário de *Nuit et brouillard*, por exemplo, em que Alain Resnais teve a oportunidade de pensar na estrutura do filme previamente – na composição do plano e outras características formais – em *German Concentration Camps* não havia tempo, nem conhecimento para tal. E um dos reflexos desta espontaneidade são os olhares das pessoas directamente para a câmara, os olhares de quem se vê na presença de uma câmara de filmar. São registados diversos olhares: aqueles que sorriem para a câmara, aquando a entrada dos militares no campo; o olhar surpreso de um homem, de corpo macilento, que surge na imagem, enquanto os soldados filmam um pormenor do campo. Ele pára para olhar para a câmara, como quem procura saber o que se passa; ou o homem que acena para a câmara no meio da multidão; o olhar

[27] Kasman, "*German Concentration Camps Factual Survey*."

vazio, de quem já perdeu a vida; o olhar de espanto das crianças, o mais inocente. A determinado momento, uma criança é alimentada por uma das enfermeiras e aponta o dedo para o operador de câmara que está a filmar. O gesto genuíno lembra uma qualquer imagem familiar a todos nós, aquela da criança que é confrontada pela primeira vez pela presença de uma câmara fotográfica ou de filmar (figs. 6a-p).

E assim, alguns dos olhares das vítimas reforçam esta ideia do factual, pois mostram os rostos atónitos deles perante a câmara. As coisas não aconteciam para os operadores, como no campo de Cosenza, porque o mau estar nos campos não o permitia. Porém, em Auschwitz, as imagens das crianças a passarem pelo arame farpado, por exemplo, foram filmadas um mês depois. Foi-lhes dito para atravessar o caminho por entre o arame e mostrar os braços tatuados para a câmara. Tal como, quando algumas vítimas descarnadas e visivelmente debilitadas, se apoiam em alguém, frente à câmara, para exibir as provas da violência. E nos discursos de três figuras distintas na libertação do campo de Bergen Belsen: um soldado britânico, um padre e um médico do Lager. Os três apresentam-se em momentos diferentes, cada um dizendo o seu nome, onde habitam e a sua função ali. Sempre enquadrados no campo – o médico e o padre frente a uma vala comum, onde estavam a ser depositados os corpos, por exemplo. Todos estes momentos contribuem para determinar o domínio factual do filme e fazem creditar as imagens como prova: como poderia alguém negá-las?

As imagens da libertação funcionam, assim, como uma forma de propaganda anti-nazi e às forças Aliadas. E por ser assim, às imagens falta o tom reflexivo, como este, de Primo Levi, quando fala dos soldados russos que libertaram Auschwitz:

> Não saudavam, não sorriam; pareciam oprimidos, não só pela piedade, mas uma confusa discrição, que lhes selava as bocas e prendia os olhos ao cenário fúnebre. Era a mesma vergonha bem nossa conhecida, a mesmo que nos submergia a seguir às selecções, e de cada vez que nos calhava assistir ou ser submetidos às selecções, e de cada vez que nos calhava assistir ou ser submetidos a um ultraje: a vergonha que os alemães não conheceram, a que o justo sente perante o pecado cometido por outrem, e o atormenta que exista, que tenha sido introduzido irrevogavelmente no mundo das coisas que existem […]. [28]

[28] Levi, *A Trégua*, 9.

O tratamento factual do filme tem o seu culminar na última cena, defraudando as alegações daqueles alemães que diziam não saber da existência dos campos: "este é o fim da jornada que eles começaram tão convictamente em 1933. 12 anos? Em termos de barbaridade e brutalidade recuaram 12 mil anos." Vemos imagens dos corpos estendidos na estrada – naquela que parece uma *mise-en-scène* preparada para a visita dos alemães que vieram de Weimar para ver pelos seus próprios olhos o que eles tinham permitido que acontecesse. O corpo emaciado e sem vida das vítimas difere daquele bem nutrido e bem vestido dos alemães – afinal, eles foram visitar os campos como quem vai a um piquenique, diz o narrador. Sempre em contraste com o *travelling* pelo local, surgem grandes planos das caras das vítimas, já em avançado estado de decomposição, mostrando assim os efeitos da brutalidade a que tinham sido submetidas. Ao mesmo tempo, a câmara filma livros de fotografias dos deportados, que são folheados, mostrando as caras do antes da guerra. Surgem sozinhos ou ao lado das suas famílias, sérios ou sorridentes, como acontece em qualquer álbum de fotos de família. A cada plano destas imagens corresponde um grande plano de um crânio, para nos fazer lembrar que aquelas pessoas eram como nós: "Todas estas coisas pertenciam a homens, mulheres e crianças como nós, pessoas bem normais."

Figs. 6 a-p: Os muitos olhares dentro do campo.

1.3. Um documento que sirva a memória

> "Hoje, este hoje verdadeiro em que estou sentado a uma secretária a escrever, eu próprio não tenho a certeza de que estas coisas aconteceram realmente." [29]

A libertação do campo de Belsen acaba por ser simbólica da libertação dos outros campos. Na verdade, em *German Concentration Camps Factual Survey*, a libertação de Belsen ocupa metade da duração da longa metragem, sendo que no resto do filme, é feito um apanhado de outros campos de concentração. A sequência de Belsen acaba por representar um modelo de libertação, tendo os soldados passado duas semanas nos campos, ao mesmo tempo que iam enviando as imagens para tratamento nos estúdios em Inglaterra. Portanto, eles acompanharam de perto o princípio do retorno à vida normal.

Em tão pouco tempo de filme não é possível reflectir acerca da liberdade para aqueles que se salvaram. Até porque a data de produção impede esta discussão – que resulta também na imprecisão de alguns números e na ausência de referência aos judeus em particular. As imagens cumprem assim a função de chocar, de informar e fazer propaganda às Tropas Aliadas – quando uma carrinha ressurge das chamas, na cena em que as barracas são queimadas, por exemplo (fig. 7). A carrinha é símbolo da vitória sobre o regime nazi. Fica a faltar a reflexão, o testemunho de um sobrevivente. Lá está outra vez o exemplo de Primo Levi, que só regressa a casa em Outubro, mesmo tendo sido o campo Auschwitz-Monowitz libertado em Janeiro. Pelo meio passou por outras privações, outras doenças, outra fome, outra sede, contrariando a ideia selada pelo filme, de que a libertação acontece logo que as tropas entram nos campos:

> Assim para nós a hora da liberdade também soou grave e fechada, e encheu-nos as almas, ao mesmo tempo, de alegria e de um doloroso sentimento de pudor, pelo que desejávamos lavar as nossas consciências e as nossas memórias da brutalidade que ali jazia: e de pena, porque sentíamos que isto não podia acontecer, que nunca mais poderia acontecer nada tão bom e tão puro que apagasse o nosso passado, e que os sinais da ofensa ficariam gravados em nós para sempre

[29] Levi, *Se Isto é um Homem*,115.

e nas lembranças de quem assistiu, e nos lugares onde se deu, e nos relatos que nós faríamos.[30]

Uma das cenas mais simbólicas do recomeçar desta liberdade, do retorno aos costumes, da moral, que havia sido retirada e distorcida aquando a entrada nos campos, encontra-se em dois momentos do filme: no primeiro banho com água quente e sabão e no pequeno mercado de roupas.

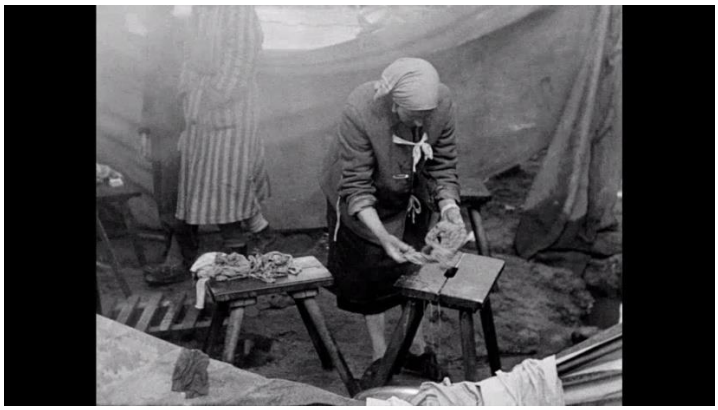
A cena do banho complementa a da queima das barracas infectadas por tifo. Esta última revela um fogo que transforma as barracas em cinzas e simboliza a erradicação da doença, da hierarquia daquele espaço; a primeira a reabilitação de um povo debilitado. Na imagem, algumas mulheres lavam-se com sabão, algo impensável no *Lager*. A água é um dos primeiros sinais de mudança. Como diz o narrador, a montagem de uma unidade móvel de banhos "resultou numa orgia de lavagem": da roupa, do corpo (figs. 8a-f). A cena lembra um dos momentos do livro *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago, quando as três mulheres tomam finalmente um banho, este de chuva, depois das privações e peripécias a que estiveram sujeitas, consequência do tumulto causado pela epidemia de cegueira que vitimou toda a população: "enquanto buscava na cozinha os sabões, os detergentes, os esfregões, tudo o que pudesse servir para limpar um pouco esta sujidade da alma."[31] A limpeza do campo acontece também com a destruição do arame farpado. Um bulldozer remove-o, juntamente com o lixo acumulado, entre ele o pijama às riscas, o uniforme de prisioneiro entregue ao deportado na chegada, juntamente com umas socas de madeira (uma diferente da outra, para dificultar ainda mais a locomoção já precária).

O campo está finalmente livre dos vestígios nazi, como diz o narrador: "Em breve o fogo extinguir-se-á, as cinzas dispersarão e a relva irá cobrir o espaço." Aqui se estabelece uma ponte que liga o filme a *Noite Nevoeiro*, que se ocupa da memória fenómeno concentracionário, dez anos depois, onde esta mesma relva já cobre o espaço.

[30] Levi, *A Trégua*, 9.

[31] José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira* (Porto: Porto Editora, 2016), 294.

Fig. 7: a carrinha que surge por entre as chamas.



Figs. 8a-f: “A orgia de lavagem.”

Numa das muitas anotações no arquivo do IWM, a seguinte frase acompanha as imagens do campo em Belsen: "O campo de concentração em Belsen é agora apenas uma memória histórica"[32] Esta frase é escrita depois da evacuação do campo: depois de duas semanas a enterrar os cadáveres, a tratar dos vivos, e a erradicar as doenças, os campos estavam finalmente limpos. Já não há chamadas de manhã e à noite durante horas, faça chuva, neve ou sol; já não há trabalho forçado, fome. O campo de Belsen, como outros campos, existe agora apenas no espaço geográfico, na memória daqueles que por lá passaram – as vítimas, os SS, os Aliados – e na memória colectiva construída através de depoimentos e destas imagens.

Mania Salinger, uma sobrevivente, escreve em 1985 à *Frontline*, após ter visto o documentário *Memory of The Camps* na televisão (figs. 9a-c):

> Cara Frontline, sou uma sobrevivente de Bergen Belsen, que vive nos EUA desde 1946. Estava lá, quando as tropas britânicas entraram pela primeira vez no campo. Quero agradecer à FRONTLINE por trazer este filme para os EUA e por o transmitir na televisão. Inacreditavelmente, reparei em mim no filme, acenando e sorrindo atrás do arame farpado. Não consigo exprimir por palavras o quão comovente foi para mim ver esta parte da minha vida e da minha libertação […] muito obrigada outra vez."[33]

Também Tomy Shacham, um sobrevivente, reflecte sobre a importância das imagens dos soviéticos: "Só agora compreendo a importância das imagens russas. É quase a única documentação do campo. (…) pode ter sido um mês depois, mas conseguiram trazer ao mundo tudo aquilo porque passámos."[34]

As declarações de Mania e de Tomy revelam a importância das imagens: fá-los reviver o passado, uma parte da sua vida. Colmatam as falhas inerentes à memória humana.

---

[32] Descrição das imagens de uma das fitas. Retirado do filme *Night Will Fall*. (trad.minha).

[33] FRONTLINE Web Site. Acesso em 10 de Maio de 2017, http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/camp/talk/. (trad.minha).

[34] *Night Will Fall* (Final Cut for Real, RatPac Entertainment, Spring Films,Angel TVs, 2015), real. Andre Singer.

A memória do Holocausto impressa nestas imagens assenta no domínio factual, com um tom de alerta para gerações futuras: "a menos que o mundo aprenda a lição que estas imagens ensinam, a noite cairá. Mas pela graça de Deus, nós que vivemos, aprenderemos." A lição não foi aprendida: outros genocídios tiveram lugar em Ruanda, Cambodja, Sudão, entre outros. É caso para dizer que, como diz o narrador em *Noite e nevoeiro*:

> […] como se o velho monstro concentracionário estivesse morto sob os escombros, que fingimos retomar a esperança perante esta imagem que se afasta, como se nos curássemos da peste concentracionária, nós que fingimos acreditar que tudo isto pertence a um só tempo, a um só país e que não pensamos em olhar à nossa volta e não entendemos que se *grita infinitamente*.

Figs. 9.a-c: Mania Salinger, que em 1985 escreveu à Frontline a propósito do filme *Memory of the Camps*, aparece em *Night Will Fall*.

2. *Death Mills*: O Facto como Propaganda

"É rapidamente claro que *este* filme é a maior arma de propaganda que os Aliados têm à sua disposição como parte do processo de Desnazificação" [35]

A 9 de Julho de 1945 os americanos quebram a parceria com o Reino Unido na produção do filme, dizendo que se vão retirar, para fazer um pequeno filme sem importância para *newsreel*. "Façam vocês o mais longo"[36],disseram aos britânicos. O conflito de interesses resultou então com Sidney Bernstein e a sua equipa a ocuparem-se de *German Concentration Camps Factual Survey* e o Departamento de Guerra dos Estados Unidos de *Death Mills.* Chamaram Billy Wider para a realização, que acabou por filmar novas imagens. Lançada ainda em 1945, a curta-metragem contém algumas das imagens que representam "a maior arma de propaganda […] como parte do processo de Desnazificação"[37], como é logo evidente no próprio intertítulo inicial:

> Isto é uma tradução de um filme chamado *Death Mills*, que o nosso Departamento de Estado (*State Department*) está a mostrar ao povo alemão. É um alerta, para nos lembrar que por detrás da cortina de desfiles Nazi e paradas, milhões de homens, mulheres e crianças foram torturados até à morte – o maior homicídio na História da Humanidade (fig. 10).[38]

A curta-metragem dá assim início à forma rápida de propaganda anti-nazi, sendo uma forma imediata de culpabilizar um povo já derrotado.

[35]A 10 de Abril de 1945, uma exibição especial das imagens filmadas até ali dos campos teve lugar no MOI. A opinião foi a de que estas não poderiam ser utilizadas, porque não era parte da tradição de *newsreel* incluir cenas de atrocidades e porque estas imagens eram tão chocantes que as pessoas não iriam acreditar nelas. Só quando chegaram as imagens de Bergen- Belsen é que se deram conta de que estas imagens eram convincentes e teriam de usá-las.

[36] Kasman, "*German Concentration Camps Factual Survey*." (trad.minha).

[37] *Ibid*.

[38] Todas as citações referentes à curta-metragem presente neste capítulo foram traduzidas por mim.

O imediatismo da obra apela ao sentimento de culpa, porém fugindo a algumas das perguntas essenciais, como estas de Primo Levi:

> Actualmente, dispomos de numerosas confissões, depoimentos, amissões por parte dos opressores (não falo só dos nacional-socialistas alemães, mas de todos os que cometem crimes horrendos e múltiplos por obediência a uma disciplina) […] na minha opinião são documentos de extrema importância. Em geral, interessam pouco as descrições das coisas vistas e dos actos cometidos: estas constituem amplamente com o que tem sido contado pelas vítimas; muito raramente são contestadas, passaram em julgamento e já fazem parte da História. Muitas vezes são dadas por conhecidas. São muito mais importantes as motivações e as justificações: porque fizeste isso? Não percebias que estavas a cometer um crime? [39]

As imagens de *Death Mills* fazem parte deste rol "de descrições das coisas vistas e dos actos cometidos [que já fazem parte da História]", tendo então sido as primeiras a revelar o universo concentracionário, mas apenas com a autorização do Departamento de Guerra dos Estados Unidos, como revela a advertência que abre e fecha a curta-metragem: "Este filme não será exibido ao público em geral sem a autorização do Departamento de Guerra."

Assim sendo, o filme revelou-se uma prova importante no processo de propaganda anti-nazi. Ele e *German Concentration Camps* foram produzidos ainda com o cenário de calamidade de uma Europa em ruínas como pano de fundo. Toby Haggith esclarece:

> Está-se então a fazer um filme, que é o filme mais importante e com o material mais difícil; as pessoas ainda não entendem perfeitamente sobre o que se trata. E isto tem de ser feito rapidamente e tem de ser sofisticado. Para mim, isto é um pesadelo.[40]

[39] Levi, *Os Que Sucumbem e os Que Se Salvam*, 22.

[40] Kasman, "*German Concentration Camps Factual Survey*." (trad.minha).

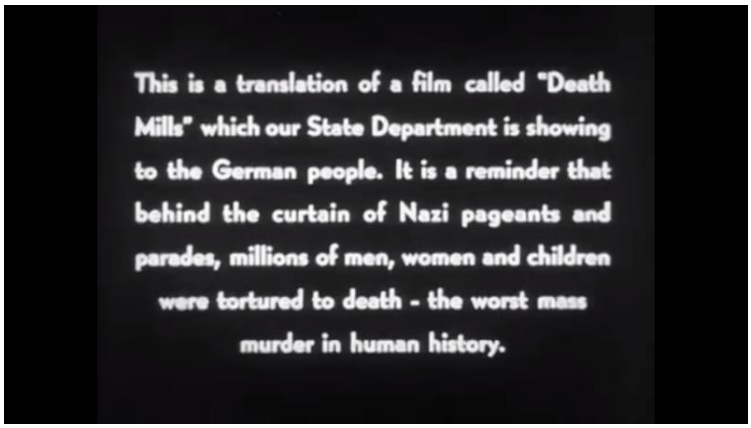


Fig. 10: Intertítulo Inicial de Death Mills.

2.1. *Mea culpa*

"Antes de *Nuit et brouillard*, que introduzirá todo um outro mundo à reflexão cinematográfica sobre o Mal, temos isto: imagens bárbaras para retratar a barbárie." [41]

Death Mills inicia com imagens da população da cidade alemã de Gardlegen, que num dia de Abril de 1945, carrega as 1100 cruzes para colocar nas covas "de fresco" de algumas das vítimas, como nos diz o narrador. Se em *German Concentration Camps* e *Nuit et brouillard* existe em primeiro lugar uma curta contextualização histórica e política, aqui isso não acontece. O sentimento de *mea culpa* de que falava H.L a Primo Levi começa logo a ser semeado no povo alemão: a primeira imagem que vemos é a de um país derrotado, que carrega as cruzes daqueles que morreram nas mãos de um regime que muitos deles apoiaram, como afirma o narrador na última cena da curta metragem: "Lembrem-se, se eles carregam cruzes pesadas agora, estas são as cruzes dos milhões crucificados nos moinhos de morte nazi."[42] Esta imagem do homem que carrega a cruz é simbólica daquela cruz que Primo Levi descreve:

> Seja como for, como já não se pode supor que a maioria dos alemães aceitava com ligeireza a matança, é certo que a falta de difusão da verdade sobre os campos de extermínio constitui uma das maiores culpas colectivas do povo alemão, e a mais aberta demonstração de cobardia a que o reduzira o terror hitleriano: uma cobardia infiltrada nos costumes, e tão profunda que impedia os maridos de contar às mulheres, e os pais aos filhos […]. [43]

[41] David Pinho Barros, "*Death Mills* (1945) de Billy Wilder", *À Pala de Walsh*, Fevereiro 2014. Acesso em: 1 de Setembro de 2017, http://www.apaladewalsh.com/2014/02/death-mills-1945-de-billy-wilder/.

[42] Uma referência ao nome do filme: "Remember, if they bear heavy crosses now, they are the crosses of the millions crucified in nazi death mills".

[43] Levi, *Os Que Sucumbem e os Que Se Salvam*, 11.

A estrutura circular do filme fá-lo regressar a esta mesma cena após a montagem de vinte e um minutos de imagens bárbaras, como afirma Toby Haggith:

> *CINEASTE: para uma audiência contemporânea que vê isto, o efeito de pôr a filmagem de Belsen no início é exponencialmente mais poderoso, porque se começássemos com 30 minutos de uma montagem de pequenos segmentos de diferentes campos —*
>
> HAGGITH: Que é Death Mills [1945]. *Death Mills* é essencialmente uma montagem. Contei os números de cortes e há 368 cortes em *Death Mills* — é desconcertante. É-se agredido. Também se o é em *German Concentration Camps*, mas pela falta de cortes. O número de cortes só na secção de Belsen é muito menor, 278 [...].[44]

Como se dá esta agressão? Através de uma compilação de imagens chocantes, as provas dos crimes que os nazis tentaram apagar, com muitos cortes e uma música repetida que reafirma o cenário de caos instaurado pelas imagens. Eles que no Outono de 1944 fizeram explodir as câmaras de gás e os fornos crematórios em Auschwitz, depois de ouvirem notícias do avanço dos países Aliados:

> Os comandos SS e os serviços de segurança tiveram o maior cuidado em evitar que sobrevivesse alguma testemunha. […] É este o sentido (dificilmente se poderá imaginar outro) das transferências, e aparentemente loucas, com que se encerrou a história dos campos nazis nos primeiros meses de 1945: os sobreviventes de Maydanek para Auschwitz, os de Auschwitz para Buchenwald e Mauthausen, os de Buchenwald para Bergen Belsen, ou as mulheres de Ravensbrück para Schwerin. Em resumo, tinham de ser todos subtraídos à libertação […] não importava se morressem pelo caminho, o importante é que não contassem nada."[45]

[44] Kasman, "*German Concentration Camps Factual Survey*." (trad.minha).

[45] Levi, *Os Que Sucumbem e os Que Se Salvam*, 10.

Ninguém deveria sobreviver, e caso isso acontecesse, ninguém iria acreditar no que fosse contado, diziam os SS aos deportados e também os seus próprios sonhos:

> Curiosamente, este mesmo pensamento ("mesmo se contássemos, não acreditariam") aflorava sob a forma de sonho nocturno proveniente do desespero dos prisioneiros. Quase todos os sobreviventes, de viva voz ou nas suas memórias escritas, recordam um sonho que se repetia com frequência nas noites de cativeiro, variado nos pormenores, mas único na substância de terem tornado a casa, de contarem com paixão e alívio os seus sofrimentos passados, dirigindo-se a uma pessoa querida, e não serem acreditados, ou melhor, nem sequer ouvidos. Na forma mais típica (e mais cruel), o interlocutor virava as costas e ia-se embora em silêncio.[46]

É através das imagens que o filme constitui uma das mais fortes armas da desnazificação, enquanto destaca o papel dos Aliados na libertação, seja nas mensagens de agradecimento dentro dos campos, ou no próprio discurso do narrador: "os líderes dos Aliados vieram ao campo"; "médicos Aliados estudaram os efeitos da besta alemã"; "apesar dos esforços desmedidos dos médicos Aliados […]," "Aliados membros da Comissão de crimes de guerra abriram milhares de corpos" (figs. 11a-b). Esta repetição na menção aos Aliados releva para primeiro plano o seu papel enquanto libertadores e salvadores. São eles quem põe termo às privações dentro dos campos. Tal como acontece com *German Concentration Camps*, a obra insere-se num contexto de propaganda política, e por isso não se permite a grandes reflexões, como acontece em *Nuit et brouillard*. Tenha-se em conta a presença de Billy Wilder: filho de judeus alemães, o cineasta perdeu grande parte da família nos campos de concentração, mas isto não é perceptível em momento algum da curta. O olhar impresso nas imagens é a perspectiva confusa e apressada das Forças Aliadas perante uma *mise en scène* de destruição. Este tumulto e imediatismo na captação das imagens acaba por reflectir-se em erros de contagem e omissão de alguns factos. Veja-se um aspecto transversal aos três filmes: a ausência de referência aos judeus em particular, o que acaba por desvalorizar os contornos deste massacre. Se *Death Mills* se assume como uma curta-metragem de propaganda anti-nazi, como pode não referir os alvos principais dos nazis?

[46] Levi, *Os Que Sucumbem e os Que Se Salvam*, 8.

E eles eram judeus, como o filósofo alemão Jean Améry:

> obtém em Viena a licenciatura em Letras e Filosofia, não sem alguns choques com o nascente partido nacional-socialista: a ele ser judeu não lhe importa, mas para os nazis as suas opiniões e tendências não têm nenhum peso; a única coisa que conta é o sangue, e o seu é impuro o suficiente para fazer dele um inimigo do Germanismo.[47]

É verdade que nos campos também existiam prisioneiros políticos (como comunistas, socialistas e sindicalistas), criminosos, homossexuais e ciganos, mas os sub-humanos, em alemão *Untermenschen*, eram os judeus. O termo usado pelos nazis para se referirem a uma raça que consideravam inferior, é utilizado na curta-metragem para se referir aos membros desta mesma hierarquia: "que sub-humanos fizeram isto?" Sub-humano é sim, aquele que exerce o terror nas suas mais variadas formas, terror esse que se vê nas imagens. Os milhões de judeus torturados e em última instância exterminados acabam desvalorizados por esta omissão, não sendo assim veiculada a verdadeira ideia de genocídio. Contudo, esta omissão aos judeus em particular, acaba por tentar erradicar esta ideia de raças inferiores ou superiores, pois as vítimas são sempre referidas como sendo "seres humanos, como eu e você," ou "europeus de um outro destino," como é dito em *German Concentration Camps*, ou até "os nove milhões de mortos que assombram a paisagem," em *Nuit e brouillard*.

O filme de Bernstein acabou arquivado, mas *Death Mills* foi exibido em 1945. É certo que as imagens por si só são chocantes e o seu principal objectivo é a informação imediata visual, mas esta rapidez acaba por ocultar muita informação, que só poderá ser acedida através da leitura de relatos escritos e outras fontes.

Na sequência que precede *German Concentration Camps*, por exemplo, é dito que esta falha é uma consequência da proximidade temporal dos filmes do término da guerra, numa altura em que ainda se estavam a descobrir os contornos da máquina nazi. Primo Levi explica: "Em primeiro lugar deu-se a decantação, processo normal e desejável, graças ao qual os factos históricos só adquirem o seu claro-escuro e a sua perspectiva alguns decénios após a sua conclusão."[48]

---

[47] Levi, *Os Que Sucumbem e os Que Se Salvam*, 128.

[48] *Ibid*.

Os factos históricos podem ser melhor interpretados e pensados anos mais tarde, sem o simultâneo dos acontecimentos. No entanto, esta omissão pode ser problemática, caso o filme seja visto sem nenhum conhecimento prévio do acontecimento. As imagens chocam, sim, mas ao não fazerem referência ao anti-semitismo, perdem uma oportunidade para reflexão sobre o lugar do indivíduo num mundo multi-cultural. Esta omissão acaba por revelar exactamente esta vontade de testemunhar os crimes de guerra nazi e de os mostrar o mais rápido possível.

Figs. 11a-b: Imagens das mensagens de agradecimento aos Aliados.

2.2. Uma liberdade de propaganda

Já mencionada no capítulo anterior, regresso a esta ideia de uma *liberdade de propaganda:* aquela que veicula a imagem do Aliado enquanto libertador. Naturalmente que isto iria acontecer, uma vez que algumas das imagens são registadas por soldados das forças militares e a obra é produzida pelo exército americano. É deles o olhar nas duas obras, o olhar de quem descobre pela primeira vez os campos. Fundamentalmente, estas imagens pretendem-se factuais, acabando por ter também uma forte vertente propagandística – anti-nazi e aos Aliados. Já mencionada anteriormente, volto a trazer a conversa entre H.L e Primo Levi sobre o "crivo da 'desnazificação,' querida pelos aliados, mas conduzida de modo diletante e amplamente sabotada."[49] De que maneira então este "modo diletante" como foi conduzido o processo de desnazificação é consequência da marca de propaganda aos Aliados?

Volte-se a *A Trégua* de Primo Levi, em que ele se ocupa da descrição dos dias que se seguiram à libertação do campo em Auschwitz, após a chegada das forças militares soviéticas ao campo. A leitura deste livro é tão importante quanto a de *Se Isto é um Homem*, em que ele esclarece o dia-a-dia no *Lager*, já que nos elucida relativamente a alguns dos contornos da libertação dos campos, que não estão presentes nestas imagens e nas de *German Concentration Camps*.

O meio acaba por ser decisivo nesta maior explanação dos acontecimentos, pois o livro acaba por permitir uma maior liberdade nas descrições. As imagens fílmicas são por isso mais imediatas e menos claras. Por exemplo, é dito, no filme, que milhares morreram depois da chegada dos Aliados, sucumbindo às muitas doenças contraídas no contexto da hierarquia dos campos. Quais as condições que foram oferecidas durante o tratamento às vítimas? Como se deu o processo de repatriação e quanto tempo demorou? E em que condições? Que pensaram as vítimas, aquando a chegada dos militares?

Para alguém que nunca esteve numa situação semelhante é difícil equacionar estes pensamentos, e por isso uma das primeiras impressões que se tem destas imagens é a de que a libertação, para aqueles que sobreviveram, representa o término das sevícias, das privações e das condições desumanas. E é por isto que se revela fundamental a leitura dos

[49] Levi, *Os Que Sucumbem e os Que Se Salvam*, 187.

testemunhos dos sobreviventes. Regresso à reflexão citada no capítulo anterior, que acredito ser a mais ilustrativa em relação à construção desta *liberdade propagandística*:

> A liberdade, a improvável, a impossível liberdade tão longínqua de Auschwitz que só em sonhos ousávamos esperá-la, tinha chegado: mas não nos levava à Terra Prometida. Estava à nossa volta, mas sob a forma de uma impiedosa planície deserta. Esperavam-nos outras provas, outros trabalhos, outras fomes, outros gelos, outros medos.[50]

É certo, Primo Levi demorou nove meses a regressar a casa. De Auschwitz até Turim, teve de passar pela Roménia, Hungria e Áustria em condições também elas precárias. Como aconteceu pela altura da construção de uma comprida trincheira anti-tanque entre Oppeln e Gleiwitz,[51] "no pátio central do campo desenrolou-se então uma espécie de versão caricatural das selecções alemãs. Uma versão bastante menos sangrenta, dado que se tratava de ir para o trabalho e não para a morte […]."[52]

Os russos "berravam como canibais, e davam tiros para o ar a fim de atemorizar quem tentasse pôr-se a salvo"[53] e "levaram-nos[54] para lá de Gleiwitz a pé, mais de trinta quilómetros; quando lá chegaram, instalaram-nos de qualquer maneira em cavalariças e palheiros, e fizeram-nos levar uma vida de cães. Comer pouco, e dezasseis horas ao dia de pá e picareta, fizesse chuva ou sol, com o russo sempre ao pé da metralhadora apontada: os homens na trincheira, e as mulheres (as do campo e as polacas apanhadas na rua) a descascar batatas, a cozinhar e a fazer limpezas."[55]

Estas condições também se repetem nos campos de transição, como neste último, na Áustria, antes do tão esperado regresso a Turim:

> Os campos de trânsito são tanto mais mal-organizados quanto mais curta for a duração média da estadia. Em St. Valentin, a paragem era só de poucas horas,

[50] Levi, *A Trégua*, 37.

[51] Em meados de Março, os exércitos alemães concentraram-se em volta de Breslau e tentaram uma contra-ofensiva na direcção da bacia mineira silesiana, e por isso os russos precisavam de arrumar rapidamente uma linha defensiva, mas não tinham homens polacos saudáveis para esta tarefa.

[52] Levi, *A Trégua*,78.

[53] *Ibid.*, 79.

[54] Levaram Primo Levi e os restantes refugiados para lá de Gleiwitz.

[55] Levi, *A Trégua*, 79.

> um dia no máximo, e por isso o campo era bem sujo e primitivo. Não havia luz nem aquecimento nem camas: dormia-se directamente no chão duro de madeira, em barracões assustadoramente inseguros, no meio de lama com um palmo de altura. O único equipamento eficiente era o dos banhos e da desinfecção.[56]

Este cenário precário é um pouco dissonante daquele de *Death Mills* e *German Concentration Camps*, em que a liberdade parece ser imediata. Em ambos os filmes vemos imagens bárbaras e aterrorizantes – o mais aterrorizante sendo a sobrelotação dos campos de concentração, entre sobreviventes e cadáveres (figs. 12a-e). A ansiada libertação, que povoou em algum momento a cabeça de um deportado, não erradica de imediato o sofrimento destes homens e mulheres, como poderiam sugerir as imagens dos dois filmes. Antes pelo contrário, este retrato representa apenas o começo de um longo processo de retorno à normalidade, como tão bem descreve Primo Levi.

[56] *Ibid.*, 242.

Figs. 12a-e: Imagens de sobrelotação dentro dos campos.

2.3. Uma questão de memória colectiva

> "Wilder, no entanto, acredita que essa ambição, a de confrontar o povo alemão com as atrocidades do governo nazi que tinha eleito e apoiado, não foi concretizada." [57]

"Afinal podia ir-se numa pequena caminhada de qualquer cidade alemã até ao campo de concentração mais próximo," refere o narrador. A sua afirmação remata esta vontade do filme de confrontar o povo alemão com os crimes cometidos pelo governo nazi. Tal como acontece em *German Concentration Camps*, esta marca de consciencialização é bastante marcada. Mais até em *Death Mills*, pelo seu ritmo acelerado, pelo grande número de cortes e pela música que acompanha a curta-metragem do início ao fim, num tom severo. Além disso, *Death Mills* começa logo com a imagem dos habitantes da pequena cidade alemã de Gardlegen a carregar as cruzes para colocar nas covas acabadas de cavar. Desta forma, o retrato de um povo derrotado e que terá uma pesada cruz de culpa para carregar é, desde logo, apresentado. No filme produzido por Bernstein, pelo contrário, a tal contextualização histórica e política faz referência à ascensão do governo nazi ao poder num tom objectivo e directo. Em ambos os filmes, a referência à proximidade geográfica de alguns dos campos relativamente a cidades alemãs representa uma forma de rapidamente culpabilizar o povo que dizia não saber do que se passava. Porém, se em *German Concentration Camps*, esta abordagem é feita num tom objectivo e informativo, com imagens da vegetação frondosa e da vida pacata, em *Death Mills* o tom acusatório começa logo no intertíulo inicial, em que se pode ler:

> que o nosso Departamento de Estado está a mostrar ao povo alemão. É um alerta, para nos lembrar que por detrás da cortina de desfiles Nazi e paradas, milhões de homens, mulheres e crianças foram torturadas até à morte – o maior homicídio na História da Humanidade.

A partir do momento em que surge o intertítulo, o objectivo da curta-metragem fica explícito: a desnazificação. E esta será feita pelos americanos: "que o nosso Departamento de Estado está a mostrar ao povo alemão." Começa assim também a

[57] Pinho Barros, "*Death Mills* (1945) de Billy Wilder."

propaganda a uma das Forças Aliadas: é o departamento de guerra americano que está a mostrar ao povo alemão os crimes cometidos pelo regime nazi, o mesmo país cujas forças libertaram o campo de Buchenwald, por exemplo.

Seguem-se imagens da libertação, uma compilação que pretende chocar e revelar as atrocidades, impressas nos cadáveres e nos corpos daqueles que ainda pelos campos deambulavam.

Death Mills funciona assim como uma forma de propaganda activa na desnazificação, enquanto enaltece as forças militares Aliadas, encerrando a exposição de factos no mesmo tom denunciador que tem vindo a assumir desde o início da obra:

> Ontem, enquanto milhões morriam em campos de concentração, os alemães enchiam Nuremberga, para aplaudir o partido nazi e cantar hinos de ódio. Hoje, estes alemães, que um dia aplaudiram a destruição da Humanidade na sua própria terra, que aplaudiram o ataque a vizinhos desamparados, aplaudiram a escravização da Europa, suplicam pela vossa compaixão. São os mesmos alemães que saudaram Hitler. Lembrem-se, se eles carregam cruzes pesadas agora, estas são as cruzes dos milhões crucificados nos moinhos da morte nazi, nazi *Death Mills.*

O discurso do narrador é acompanhado por imagens da visita de cidadãos alemães de Weimar ao campo de Buchenwald, as mesmas que vemos em *German Concentration Camps*. Neste último, os cidadãos em visita ao campo apresentam uma aparência cuidada e asseada, que contrasta com aquela dos corpos violentados das vítimas, vistos em grandes planos, de maneira a que se percebam os sinais de tortura e violência. Ao mesmo tempo vão surgindo imagens das vítimas antes da guerra, reunidas num simples álbum de fotografias. A decomposição dos corpos impossibilita a identificação dos mesmos, assim como a eliminação de grande parte dos seus registos – a tentativa dos nazis de fazer desaparecer as provas. E este confronto de imagens reforça ainda esta ideia de perda de identidade, que era iniciada logo na chegada aos campos, quando as vítimas eram obrigadas a despir-se e a entregar os seus pertences. Os corpos que pejam o campo de Buchenwald não são identificáveis, assim como não o são as pessoas naquelas fotografias, que uma vez haviam sido saudáveis e bem nutridas. É difícil crer que o cadáver na berma da estrada corresponda a uma das pessoas nestas fotografias.

Em *Death Mills*, antes pelo contrário, as fotografias das pessoas em vida não são exibidas. As imagens são as dos cidadãos a visitar o campo, mas não há grandes planos das vítimas. Há uma contextualização, quando vemos os corpos dispostos na berma da estrada, mas a atenção é virada para aqueles que ali vieram ver, aquilo com que haviam pactuado. O narrador assegura: "mas estes alemães, que disseram que não sabiam, foram responsáveis também"; "todos se puseram de bom grado nas mãos de criminosos e lunáticos." É também dito que as cinzas e toneladas de cabelo humano das vítimas foram vendidas a agricultores e fabricantes, respectivamente. Mas que os choros e gemidos das vítimas nunca assombraram os que ali viviam perto, "pensavam ser o rodopio do vento," diz. É aqui que se percebe melhor a diferença entre os dois filmes. Ambos utilizam imagens semelhantes, mas neste caso a montagem utiliza-as para uma forma rápida de desnazificação, ao focar-se nas imagens do povo alemão que visita o campo. Estas fazem-se acompanhar por um discurso assertivo, que os acusa de indiferença e subserviência. Uma ideia reforçada pela sobreposição destas imagens com aquelas das paradas e desfiles nazi, em que milhares de pessoas enchem Nuremberga e saúdam Hitler.

A obra acaba como começou, com os habitantes que carregam as"cruzes dos milhões crucificados nos moinhos da morte nazi, nazi *Death Mills*." Assim, *Death Mills* inclui-se no processo de desnazificação da propaganda Aliada, que Wilder acha não ter sido concretizado, uma vez que as pessoas não aguentavam as imagens e fechavam os olhos ou abandonavam as sessões. Percebe-se o porquê, já que desde o início da curta-metragem, os alemães são acusados de terem compactuado com aquilo que vêem mais tarde nas imagens, estas já por si fortes e tornadas ainda mais chocantes com a montagem. As imagens representam factos, sendo que o seu principal objectivo é denunciar os crimes cometidos pelo regime nazi e tornar imediato um sentimento de culpa num povo já derrotado.

Assim, *Death Mills* apresenta-se mais como uma propaganda do que *German Concentration Camps*, tanto pelo comentário áudio do narrador, como pela forma como o filme está montado, onde a proximidade temporal e o contexto de produção do filme se fazem notar e reflectem o porquê do abandono da parceria entre britânicos e americanos.

3. *Nuit et brouillard*: a Poesia como Memória

"Bem, eu o corrigiria dizendo que depois de Auschwitz não se pode fazer poesia se não sobre Auschwitz, ou pelo menos tendo em conta Auschwitz. Com Auschwitz qualquer coisa de irreversível aconteceu no mundo"[58]

"Mesmo uma paisagem tranquila, mesmo um prado com corvos a voar, as ceifas e as queimadas. Mesmo uma estrada onde passam os carros, os camponeses, os casais, mesmo uma aldeia para férias, com um mercado e um campanário, podem levar simplesmente a um campo de concentração." *Nuit et brouillard* (1956), em português *Noite e Nevoeiro*, inicia com um plano geral de um terreno abandonado. Um céu azul e ervas secas fazem crer que se trata de um campo como outro qualquer. A paisagem é tranquila, como refere o narrador (fig. 13a).[59] Simultaneamente, a música – uma simples melodia de flauta – sugere um ambiente calmo, diferente daquele sombrio estabelecido logo nos créditos iniciais – um *leitmotiv* usado na curta-metragem nos momentos mais dramáticos. A câmara afasta-se e revela um arame farpado, em que já não passa a corrente elétrica (fig. 13b). Estamos perante um antigo campo de concentração. Qual deles, não se sabe, já que nunca é feita uma referência específica ao local em toda a obra. Os únicos objectos fílmados por Alain Resnais são estes mesmos, os campos. Imagens das vítimas apenas as de arquivo: da sua deportação e libertação. Não são mostrados relatos dos sobreviventes como, por exemplo, em *Shoah* de Claude Lanzmann. Descrições das barbáries ali sofridas estão presentes no texto escrito por Jean Cayrol, poeta francês, e ele próprio um sobrevivente do Holocausto.[60]

Em 1984, numa entrevista na televisão italiana, a jornalista Lucia Borgia pergunta a Primo Levi se: "A guerra é a morte da arte?" Ao que ele responde peremptoriamente:

[58] Resposta de Levi a Borgia, quando esta refere que "Também Adorno escreveu que depois de Auschwitz não se podia escrever mais poesia." *Rifarsi una vita (Rizzoli,* 1984), real.Lucia Borgia. (trad.minha).

[59] Resnais e os produtores acharam conveniente não creditar o trabalho de Michel Bouquet, o actor que narra o texto.

[60] Alain Resnais estava inicialmente reticente em fazer parte do projecto e acabou por aceitá-lo ao saber que Jean Cayrol faria parte do mesmo. James Leahy "Nuit et brouillard", *Senses of Cinema*, nº26, Maio de 2003, Acesso em: 8 de Dezembro de 2017, http://sensesofcinema.com/2003/cteq/nuit_et_brouillard/.

"Não! Se a guerra é a morte, a arte é a vida. Tanto na *Ilíada*, como no Antigo Testamento se reflecte a necessidade humana de expressar com poesia também as atrocidades, também a guerra."[61] *Nuit et brouillard* é um exemplo desta necessidade. Contrariamente aos outros dois filmes, que apresentam uma linguagem que se pretende mais objectiva, a obra é uma reflexão sobre a guerra usando a poesia.

O seu carácter reflexivo só é permitido pela distância temporal da produção do filme relativamente aos acontecimentos: 1955, ou seja, dez anos depois do término da Guerra. Se nos outros dois filmes se sente a urgência da desnazificação e da utilização do filme como documento histórico e propaganda, em *Nuit et brouillard*, que foi encomendado pelo Comité de História da Segunda Guerra Mundial (*Comité d'Histoire de la Deuxième Guerre Mondiale*) após uma exposição de fotografias organizada pelo mesmo, o ambiente é de reflexão e introspecção. Algo que seria impensável nos outros dois filmes. Como diz Toby Haggith, relativamente ao filme restaurado pelo IWM: "As coisas não acontecem simplesmente à frente da câmara para ti. Não podes dirigir a cena." [62]

Esta diferença no tempo de produção revela-se fundamental na construção dos filmes. *German Concentration Camps* e *Death Mills* ocupam-se dos mortos; *Nuit et brouillard* da memória destes e de gerações futuras. No sentido em que os dois primeiros têm esta marcada vertente factual, de registo histórico. *Nuit et brouillard* já não tem a pressão de documentar o acontecido. Ocupa-se sim da questão da memória: de preservar a dos milhões que faleceram, mas, fundamentalmente, a memória deste Holocausto e da subversão de valores que o legitimou pelo governo de uma nação.

A narrativa fílmica segue a cronologia dos acontecimentos: a ascensão de Adolf Hitler ao poder, a construção dos campos de concentração e de extermínio, a vida e a morte nos

[61] *Rifarsi una vita (Rizzoli,* 1984), real.Lucia Borgia. (trad.minha)

[62] Kasman, "*German Concentration Camps Factual Survey*." (trad.minha).

mesmos, o massacre de milhões de *Häftlinge* [63] (judeus, criminosos e presos políticos) e finalmente a libertação dos campos pelos Aliados. Fá-lo através de um contraste passado//presente e preto e branco//cor: as imagens a preto e branco – de arquivo – são intercaladas com as imagens a cor. Esta linha entre o passado e o presente é muito suave, esbatendo-se ao longo do filme, pelo constante recuo ao passado e avanço para o presente. A estrutura de *Nuit et brouillard* é metáfora para a falibilidade da memória, que parece retomar o passado, como está expresso no discurso final do narrador da curta-metragem:

> Estamos cá nós, que olhamos estas ruínas como se o velho monstro concentracionário estivesse morto sob os escombros, que fingimos retomar a esperança perante esta imagem que se afasta, como se nos curássemos da peste concentracionária, nós que fingimos acreditar que tudo isto pertence a um só tempo, a um só país e que não pensamos em olhar à nossa volta e não entendemos que se grita infinitamente.

O jogo entre as imagens do passado e as imagens do presente e a fluidez da sua mudança mostram esta ideia de constante regresso ao passado, de grito infinito. Como se este estivesse à distância de um corte, da cor.

Neste caso, a cor acaba por estabelecer a diferença entre passado e presente. O preto e branco é sempre associado ao que passou. Há quem diga até que tem dificuldade em imaginar a vida, nos anos 20, a cores, por exemplo. Assim se vê a tal transparência do meio, que o faz parecer verdadeiro, de que falam Joanna Newman e Toby Haggith.[64] Como as imagens desta época são a preto e branco, é difícil pensar no objecto filmado como sendo a cores. E isto reflecte-se num distanciamento do espectador relativamente ao que é filmado. E em *Nuit et brouillard* este contraste entre cores encurta esta distância, já que o espaço filmado é o mesmo. E o facto de o vermos a cores, faz-nos aproximar de uma realidade histórica distante, mas que apresenta uma cor como aquela de um qualquer

[63] Usada por Primo Levi nos livros *Se Isto é um Homem* e *A Trégua*, *Häftling* é a palavra alemã para prisioneiro. No *Lager* estes *Häfltinge* dividiam-se por sua vez em judeus, presos políticos e criminosos. Esta enumeração não é feita em *Nuit et Brouillard*. A ausência de menção foi colmatada pelos livros de Levi, entrevistas e outras fontes.

[64] Toby Haggith e Joanna Newman, *Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television Since 1933* (Wallflower Press, 2005), 6.

dia dos tempos que correm. Como diz o narrador: “Deste dormitório de tijolos, destes sonos ameaçados, só podemos mostrar-vos a aparência, a cor.”

Com a evolução da tecnologia, esta proximidade é cada vez mais imediata, como é confirmado em *German Concentration Camps*, no comentário áudio que precede a exibição do filme, quando é dito que a restauração das imagens as torna ainda mais chocantes. Efectivamente, esta melhoria na qualidade das imagens torna-as mais imediatas. Este choque em *Nuit et brouillard* acontece com a montagem, o choque contínuo entre cor e preto e branco, entre o passado e o presente.

Ao longo do filme, estas duas camadas – imagens e o texto – tornam *Nuit et brouillard* um poema audiovisual e mostram a dualidade nos campos: a sua natureza física – o céu azul, a erva seca, comuns a um qualquer lugar – e a sua natureza barbárica – como sendo o palco de tantas atrocidades nazi. Relativamente ao texto destaca-se assim a utilização da voz *off* e às imagens, o uso do *travelling*. A voz *off* é a forma escolhida para apresentar o texto e o *travelling* é o único movimento de câmara utilizado nas novas imagens dos campos. Assim sendo, o *travelling*, o texto, e a montagem são os elementos fundamentais na criação da *poesia como memória*.

Figs. 13.a-b: primeiros planos de *Nuit et brouillard*. O céu azul num terreno abandonado, onde a erva "bizarra" nasceu. Nele pode encontrar-se um dos vestígios do domínio nazi nos campos: as vedações de arame farpado.

3.1. O travelling lírico

> "Pela primeira vez apercebemo-nos de que também aqui, nas bermas da estrada, os prados são verdes: pois, se não há Sol, é como se um prado não fosse verde" [65]

Os movimentos de câmara existem desde o início do cinema:

> a mobilidade da câmara de tomada de vistas foi adquirida desde o início do cinema, colocando-a sobre algo móvel (carro, barco), e depois, quando ela se tornou mais leve, carregando-a sobre os ombros. […] distingue-se, tradicionalmente, um movimento de rotação em torno de um eixo, a panorâmica, e um movimento de translação do eixo da câmara, o travelling […].[66]

Esta é a definição do único movimento de câmara utilizado no filme, o *travelling*.

Na curta-metragem, ele é poesia, e não só "um movimento de translação do eixo da câmara." O cenário de guerra e de destruição que vemos nos outros dois filmes desapareceu. A natureza irrompeu: os campos pejados de mortos, onde muitos vivos ainda subsistiram durante algum tempo em condições inimagináveis, são agora verdes. E com este brotar da natureza, vem a questão da memória e do esquecimento: o que aqui aconteceu já não pertence a um só povo e a uma altura na História. Se *Death Mills* e *German Concentration Camps* funcionam como um documento factual para gerações futuras, *Nuit et brouillard* é um documento sobre a importância da preservação da memória histórica colectiva.

O *travelling*, em conjugação com o texto lírico, exprime então esta preocupação com o esquecimento, vincada no medo de que a Humanidade volte a repetir os mesmos erros – medo este que se revelou fundamentado com o acontecimento de outros genocídios, no Ruanda, no Cambodja, no Sudão, entre outros. Nos outros dois filmes, sente-se a necessidade de utilizar a imagem fílmica como registo – os muitos olhares

[65] Levi, *Se Isto é um Homem*,78. A chegada à Primavera, a principal finalidade dos *Häftlinge* no *Lager*.

[66] Jacques Aumont e Michel Marie, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (São Paulo: Papirus Editora, 2001), 201.

surpresos das vítimas diretamente para a câmara são símbolo desta espontaneidade, deste regime documental – que procura ao mesmo tempo, com o discurso textual, compreender o que levou muitos alemães a apoiar o regime nazi. *Noite e nevoeiro* procura vestígios do que já desapareceu no espaço físico – os mortos já enterrados, os vivos que ali deambulavam, presos à vida por um fio – e na memória: "No momento em que vos falo, a água fria das lagoas e das ruínas enche o vazio dos ossários, uma água fria e opaca como a nossa má memória."

Desta forma, pode dizer-se que o *travelling* acaba por ser *análogo ao processo de construção da memória colectiva*. Leiam-se as palavras de Primo Levi: "quarenta anos depois, ou quase, lembro-me de tudo isto através do que escrevi: os meus escritos desempenham assim para mim o papel de memória artificial, e o resto, o que eu não escrevi, resume-se a alguns pormenores."[67] Os escritos de Primo estão para ele, como as imagens da libertação dos campos estão para a nossa memória colectiva, pois nos recordam do sucedido.

Sendo assim, em que medida é o *travelling* de *Nuit et brouillard* uma metáfora para o processo de construção de uma memória colectiva? Como foi possível tamanha barbaridade? É a pergunta que persiste, quando se pensa neste Holocausto. E o *travelling*, que funciona como uma visita ao campo, mediada por uma câmara de filmar, mostra-nos os vestígios nazi, que caíram, entretanto, em desuso, num mundo em que o passar do tempo nos afasta deste local. A indagação e incredulidade que sentimos, enquanto percorremos o espaço, é a mesma que sentimos quando pensamos no fenómeno *concentracionário*. Procuramos resquícios deste fenómeno no panorama actual, na vida dos homens. O que desta memória prevalece no cenário dos nossos dias?

[67] Primo Levi, *O Dever de Memória*, 28.

O primeiro *travelling* insere a obra no seu cenário:

> Mesmo uma paisagem tranquila, mesmo um prado com corvos a voar, as ceifas e as queimadas. Mesmo uma estrada onde os carros passam, os camponeses, os casais, mesmo uma aldeia para férias, com um mercado e um campanário, podem levar simplesmente a um campo de concentração.

As imagens seguintes mostram mais vestígios do domínio nazi: num pedaço de terra verdejante (figs. 14a-b), ainda é possível encontrar as vedações onde outrora passava corrente elétrica (fig. 14c) – onde muitas vítimas pereceram – e uma torre de vigilância (fig. 14d), na qual se encontrava o comandante, o cargo mais alto segundo a hierarquia dos campos. Vemos imagens dos campos agora verdes, eles as ruínas dos antigos campos de concentração. O narrador diz-nos:

> Strüthof, Oranienburg, Auschwitz, Neuengamme, Belsen, Ravensbrück, Dachau eram nomes como quaisquer outros nos mapas e nos guias. O sangue coalhou, as bocas calaram-se. Os blocos só são visitados por uma câmara de filmar. Uma erva bizarra nasceu e cobriu a terra pisada pelos concentracionários. A corrente já não passa nos fios elétricos. Passos, só os nossos.

O *travelling* assemelha-se assim àquele campo semântico visual de tranquilidade em *German Concentration Camps*, quando é estabelecida a proximidade geográfica do campo relativamente à cidade e à vida rotineira e pacata dos alemães. Na repetição do vocábulo "mesmo," seguida da descrição de símbolos de uma vida tranquila – a paisagem, a aldeia para férias, como o era e ainda é Ebensee, o mercado e o campanário – é reforçado o carácter comum e simples do local, tornado insólito pela presença de alguns elementos, que se revelam desnecessários para a vida dentro dos campos. Primo Levi conta: "Quando finalmente saímos da grande porta do campo, o Sol estava bastante alto e o céu sereno. Viam-se a sul as montanhas; a poente, familiar e incongruente, a torre sineira de Auschwitz (uma torre sineira, aqui!)"[68]

[68] Primo Levi, *Se Isto é um Homem*, 78.

Figs. 14a-d: os campos, agora verdes, ainda acolhem uma torre de vigilância e arame farpado, onde já não passa a corrente eléctrica. São sítios como outros quaisquer.

Outros *travellings* durante a obra revelam a banalidade do espaço: “Eis o cenário: edifícios que podiam ser estrebarias, quintas, oficinas. Um terreno tornado baldio, um céu indiferente de Outono.”O cenário é um terreno baldio, onde ainda estão edificados os blocos. O narrador fala num céu “indiferente” de Outono. O mesmo céu indiferente que cobria os campos. Até o crematório “podia fazer parte de um postal ilustrado” e “nada distingue a câmara de gás de um bloco normal.”

É assim revelada ao espectador uma natureza que não impediu acontecimentos anteriores bárbaros, e que restabeleceu o curso natural da vida. Como o céu e o tempo, a vida é indiferente e avança, mantendo-se apenas a memória dos milhões de judeus assassinados.

Theodor Adorno diz que “escrever um poema depois de Auschwitz, é bárbaro.” [69] *Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch*. Todavia, como diz Primo Levi, “se a guerra é a morte, a arte é a vida.”[70] Pode viver-se depois de Auschwitz, como aconteceu com a árvore alta e colorida que floresceu em frente a um dos muitos blocos de madeira, onde os deportados dormiam amontoados e aterrorizados pelas chamadas dos SS (fig. 15). Ela é o símbolo do renascer, como o foi para muitos o primeiro banho em Bergen Belsen, o primeiro mergulho às cegas na liberdade tão desejada, mas tão temida, quando finalmente alcançada.

O enquadramento da barraca de madeira, o imenso céu azul no fundo e a árvore de folhas claras defronte é para mim o apontamento mais poético de toda a curta-metragem. Descontextualizada, esta imagem poderia ser ilustrativa de um qualquer monobloco comum. Não obstante, o monobloco é o fenómeno concentracionário, que persiste na nossa memória, resistindo ao desgaste do tempo, e o céu azul e a árvore florida são a vida que continua.

[69] Theodor W. Adorno, *Prismen Kulturkritik und Gesellschaft* (Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1963), 26. (trad.minha).

[70] *Rifarsi una vita (Rizzoli*, 1984), real.Lucia Borgia. (trad.minha).

Fig. 15: Um dos blocos onde dormiam as vítimas, por vezes três a três na mesma enxerga.

3.2 A cor no preto e branco: o passado sempre presente

Enquanto a câmara percorre o trilho onde passavam os vagões com os milhares de deportados, com destino ao campo, o narrador pergunta-se: "percorremo-lo lentamente. À procura do quê?"

Quem percorre este espaço? Alain Resnais, o realizador; Jean Cayrol, o autor do texto; André Heinrich, Chris Marker[71] e Jean- Charles Lauther, assistentes de realização; os historiadores, Olga Wormser e Henri Michel; Ghislain Cloquet e Sacha Vierny, operadores de câmara, Edouard Muszka, director de produção de exteriores e Anne Sarrante, assistente da montagem. Os trilhos agora são percorridos por eles, "passos só os nossos" e pelo espectador.

A certa altura, o texto, articulado com as imagens – *travelling* e arquivo – procura reconstituir o horror, através de uma linguagem descritiva, como acontece, por exemplo, quando se fala da deportação dos judeus. Vemos as condições desumanas em que eles eram transportados para os campos. Tanto é que "a morte faz a sua primeira escolha" nos vagões sobrelotados, feitos para transportar mercadoria animal. "Uma segunda é feita à chegada, na noite e nevoeiro," no momento em que os oficiais armados os recebem e decidem quem irá trabalhar e quem irá para as câmaras de gás.

No bloco de imagens seguinte, a cores, a câmara percorre o trilho onde antes passavam estes vagões:

> Hoje, no mesmo trilho, é dia e faz sol. Percorremo-lo lentamente à procura de quê? Dos vestígios dos cadáveres que caíam assim que se abriam as portas? Do bater dos pés dos primeiros a desembarcar, empurrados pela força de bastões até à entrada dos campos, entre o ladrar dos cães e as luzes dos projectores. E ao longe, a chama do crematório, numa dessas encenações nocturnas que tanto agradavam os nazis.

[71] Chris Marker teve de assumir o controlo das imagens e do texto, quando Jean Cayrol se retirou da sala de edição, após se sentir mal com o terror projectado. Leahy, "Nuit et brouillard."

A câmara, a equipa de filmagens e o espectador são os únicos a percorrer o trilho agora (fig. 16) "à procura de quê?" O texto acaba por ser indissociável das imagens na construção do carácter lírico do filme, como acontece na seguinte descrição das latrinas, conhecidas como "os abortadores":

> As latrinas "os abortadores": esqueletos de bebés eram aqui lançados, sete, oito vezes por noite. A sopa era diurética. Infeliz daquele que encontrasse um *kapo* embriagado ao luar. Olhavam-se entre si com temor, vigiava-se os sintomas familiares: "fazer sangue" era sinal de morte. Mercado clandestino: aqui se vinha, aqui se comprava, aqui se matava. Aqui se visitava, aqui se passavam notícias verdadeiras e notícias falsas. Aqui se organizavam grupos de resistência. Uma sociedade tomava forma, uma forma esculpida no terror, mas menos louca que aquela estabelecida pelos SS.

Concebidas para degradar ainda mais a dignidade do ser humano dentro dos campos – as covas eram feitas de maneira a só poderem ser utilizadas de dois a dois – as latrinas eram um local para aliviar não só as necessidades fisiológicas. A propósito da temática, transcrevo uma passagem do livro *Se Isto é um Homem* de Primo Levi, em que ele relata um encontro com Steinlauf, um ex-sargento do exército austro-húngaro, precisamente nas latrinas. Este é um exemplo da sociedade que se formava às escondidas dos SS:

> Já me esqueci, e lamento, as suas palavras certeiras e claras […] mas o sentido era este, que não esqueci, nem então nem depois: que, exactamente porque o *Lager* é uma grande máquina para nos reduzir a animais, nós não devemos tornar-nos animais; que também neste lugar se pode sobreviver, e por isso é preciso querer sobreviver, para contar, para testemunhar; e que para viver é importante esforçarmo-nos para salvar pelo menos o esqueleto, os pilares, a forma da nossa civilização. Que somos escravos, privados de qualquer direito, expostos a qualquer injúria, condenados quase com certeza à morte, mas que uma faculdade nos restou, e temos de a defender com todo o vigor porque é a última: a faculdade de negar o nosso consentimento. Temos, portanto, sem dúvida de lavar a cara sem sabão, na água suja, e limparmo-nos ao casaco. Temos de engraxar os sapatos, não porque a tal obriga o regulamento, mas por dignidade e por propriedade. Temos de caminhar direitos, sem arrastar as socas, certamente não em homenagem à

disciplina prussiana, mas para nos mantermos vivos, para não começarmos a morrer.[72]

"A sopa era diurética. Infeliz daquele que encontrasse um kapo embriagado ao luar." De forma implícita, é dito que aqui também aconteciam muitos abortos, justificando o nome que lhes era dado. Muitas destas gravidezes eram fruto de violações por parte dos kapos, embriagados "ao luar." O *travelling* e o texto lírico reforçam a ideia do inacreditável, da eterna pergunta que não quer calar "como é que isto foi possível?"

Este lirismo é único no filme. Veja-se, por exemplo, um outro documentário, produzido em 2015 pela USC Shoah Foundation: *A Day in Auschwitz* (Um Dia em Auschwitz). Kitty Hart-Moxon, uma sobrevivente, visita o campo, anos depois. Durante os cerca de cinquenta minutos de duração do filme, Kitty mostra o campo a duas adolescentes. Além do seu testemunho, outros de historiadores, enunciam detalhes da vida nos campos, que perpetravam a desumanização dos judeus. O documentário segue, portanto, a linha convencional: os entrevistados em estúdio falam de Auschwitz, recorrendo a algumas imagens – de arquivo e as novas, filmadas a propósito do documentário – de maneira a reconstituir alguns dos acontecimentos. No caso das novas imagens, duas adolescentes acompanham a senhora na visita. Não é só o *travelling*, como no filme de Resnais. Hart-Moxon é a guia das raparigas, mostrando-lhes a geografia do lugar. Em *Nuit et brouillard,* por sua vez a figura de Kitty, a de uma sobrevivente, está impressa na escrita de Cayrol, e no *travelling*. A câmara é testemunha do presente dos campos e Cayrol a testemunha do passado.

Debrucemo-nos sobre a cena das latrinas em ambas as obras, por exemplo. Em *One Day in Auschwitz,* as três mulheres já tinham percorrido grande parte do campo quando chegam às latrinas. Kitty diz que trabalhou lá, fazendo parte do *Scheisskomando* – um dos muitos grupos dentro do campo, cuja tradução literal é "Comando da merda": limpava os buracos onde mais de uma pessoa fazia as suas necessidades.[73] Aqui vemos a entrada das latrinas (fig. 17a). A barraca parece bem mais pequena do que aquela filmada na curta-metragem francesa. Um corte para dentro das latrinas revela-as em toda a sua

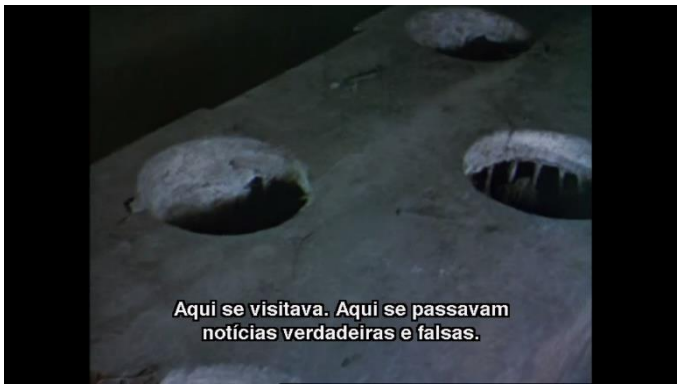
[72] Primo Levi, *Se Isto é um Homem*, 40.

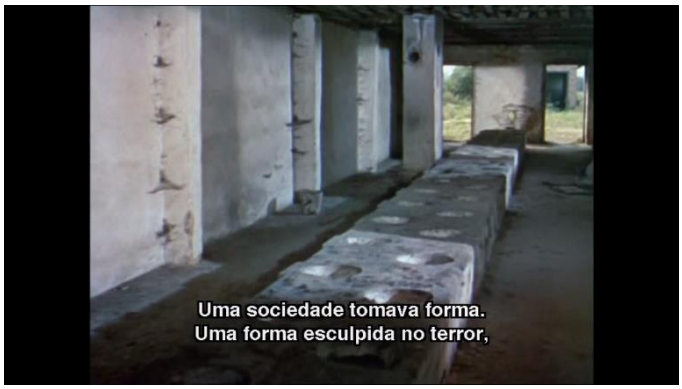
[73] *Scheisskomando, Abort* são dois exemplos da linguagem dos campos, usada tanto pelas vítimas como pelos SS. Era uma mistura entre alemão, polaco e russo. Acesso em Dezembro de 2016, http://www.jewishgen.org/ForgottenCamps/General/LanguageEng.html

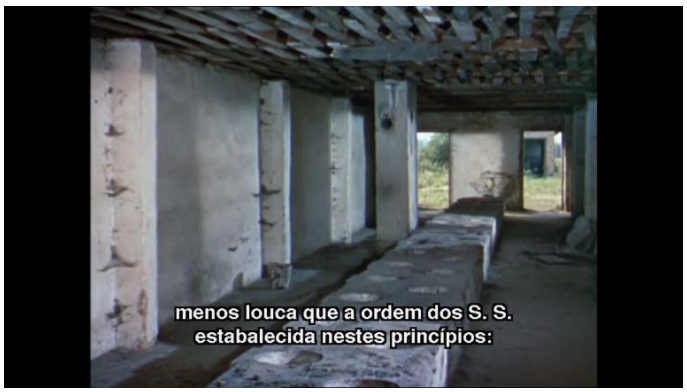
extensão no campo da imagem (figs. 17b-d). Kitty e os entrevistados reconstituem o que acontecia no lugar: a taça que servia tanto para comer como para fazer as necessidades – ilustrada numa imagem de arquivo – e os depoimentos das pessoas em estúdio reconstituem este momento em especial. A abordagem é por isso diferente daquela de *Nuit et brouillard*, em que a câmara percorre lentamente o espaço, demorando-se (figs. 18a-d). O *travelling* e o texto revelam-se, então, fundamentais na criação desta linguagem poética.

Fig. 16: “Hoje, no mesmo trilho, é dia e faz sol / Percorremo-lo lentamente à procura de quê?”: os trilhos percorridos pelos vagões e pela equipa de filmagens, dez anos depois, em *Nuit et brouillard.*

Figs. 17a-d: As latrinas em *One Day in Auschwitz*. A última imagem é de arquivo.







Figs. 18a-d: as latrinas filmadas por Alain Resnais em *Nuit et brouillard*.

A linguagem poética reflecte-se também na abordagem histórica, uma breve referência ao Partido Nazi – "1933: A máquina mete-se em marcha. É preciso uma nação sem mácula, sem contenda. Começa-se o trabalho. [a construção dos campos de concentração]" – é feita apenas através de uma pequena selecção de imagens do filme-propaganda de Leni Riefenstahl, *Triumph des Willens* (O *Triunfo da Vontade*), de 1935. O narrador é parco em palavras, dizendo apenas que o partido sobe ao poder em 1933 e caracterizando a nação como sendo subserviente, como comprovam as imagens dos comícios e das paradas sempre lotadas por um mar de gente (figs. 19-f). Porém, não é destacado o nome do partido ou do seu *Führer*, Adolf Hitler. A sua ascensão ao poder é anunciada apenas com uma metáfora, quando se diz que "a máquina mete-se em marcha" – um trocadilho com as próprias imagens do exército, que surge na tela numa marcha ritmada. Ao contrário do que acontece em *German Concentration Camps*, por exemplo, em que se falam dos números que deram a vitória ao partido nazi, aqui a abordagem é ainda mais breve. Assim como não há também uma identificação de cada um dos locais filmados, esta ausência de menção ao partido nazi, veicula uma ideia de unidade, de um todo, em que falha uma melhor contextualização. Esta é mais uma das características que distancia o filme do documentário factual de *German Concentration Camps* e da curta-metragem propagandística de *Death Mills*, que privilegiam o tom formal de veiculação dos factos. Consequentemente, ao espectador fica a faltar muita informação referente à teia de acontecimentos durante este período. As imagens falam por si e parecem questionar-se apenas acerca da memória.

No pequeno apanhado sobre a "cortina nazi"[74], por exemplo, destaca-se a intervenção de Julius Streicher (apenas identificável após uma visualização do filme de Riefenstahl, no qual, a certa altura, são intercalados vários discursos de membros do partido, entre eles Streicher). Ao contrário do que acontece em *Nuit et brouillard*, no filme alemão todos eles são anunciados em intertítulos que precedem cada uma das suas intervenções; o som directo veicula o discurso racista de Streicher: uma nação que não tem em conta a pureza da sua raça, perece – *Ein Volk das nicht auf die Reinheit seiner Rasse achtet, geht zugrunde* (fig. 20a).[75] Em *Nuit et brouillard*, por sua vez, o mesmo

[74] *Death Mills*. Real. Billy Wilder. United States Department of War, 1945. Onde se ouve: "uma lembrança de como atrás da cortina nazi centenas de homens, mulheres e crianças estavam a ser assassinados"

[75] (trad.minha)

discurso de ódio é silenciado pela banda sonora (fig.20b). A identificação de Julius Streicher torna-se aqui irrelevante, uma vez que a sua presença e postura evidenciam a sua afiliação ao partido, sendo que a sua presença é mais um dos símbolos da tal "máquina." A descontextualização das imagens acaba por trazer um novo significado às mesmas. Assim como no filme de Sidney Bernstein, imagens que originalmente serviram para enaltecer a força de um partido, são reutilizadas para ilustrar os venenos do mesmo, ao serem inseridas num filme que repudia o sucedido. A ascensão do partido é abordada de forma muito breve, o que por si só, acaba por não ser explicativo dos acontecimentos a seguir narrados. Esta falha deve ser colmatada com pesquisas posteriores. *Noite e nevoeiro* não se ocupa desde domínio factual e histórico, mas sim do pensamento colectivo e humano, que deveria repudiar qualquer tipo de discriminação. E isto deveria valer por si só. É como se o filme assumisse o seu compromisso de retratar a guerra através da arte, da poesia como vida.

1933.

A máquina põe-se em marcha.

Figs. 19a-f: A ascensão do domínio nazi.

Figs. 20a-b: O contraste do discurso, apesar do uso das mesmas imagens. A primeira, a cena original, pertencente ao filme alemão *Triumph des Willens*. A segunda ao filme *Nuit et brouillard*.

O lirismo também se cria na articulação das imagens de arquivo na montagem. Depois de uma primeira sequência, que se ocupa da construção dos campos e da deportação dos judeus, em que são compiladas imagens dos diferentes campos (figs. 21a-d), é altura de mostrar a vida nos campos. O mote é dado pelo grande plano do olhar de uma das vítimas. O jogo entre a imagem e o texto acontece, quando o narrador fala de um "primeiro olhar sobre o campo" e na imagem vemos o olhar de uma vítima. O primeiro olhar do espectador sobre o campo é como o olhar deste homem: assustado e esbugalhado (fig. 22). É o olhar do *travelling* incrédulo, que procura respostas. Outros grandes planos mostram as vítimas: de cabeça rapada, sem nome, mas representadas por um número de prisioneiro, que era tatuado na pele; o pijama às riscas (figs. 23a-h).[76]

Logo a seguir, um outro agrupamento de imagens subjuga-se à temática "surpresas nos campos": uma orquestra sinfónica, uma estufa, onde Himmler cuidava de plantas "frágeis," um bloco de inválidos, o carvalho de Goethe em Buchenwald – "construiu-se o campo à volta, mas manteve-se o carvalho" – "um orfanato efémero."[77] Estes elementos nos campos causam surpresa. Himmler tinha uma estufa onde cuidava de plantas "frágeis." Enquanto ele tratava das plantas, prisioneiros frágeis morriam nos campos – à fome, com doenças, fuzilados. Ademais, um outro exemplo de colagem acontece quando vemos imagens da "nova obsessão" das pessoas – comer – (figs. 24a-d), e até da morte no campo: perecidos junto às correntes eléctricas, uma das formas mais comuns de suicídio junto das vítimas (figs. 25a-c).

Esta compilação de imagens serve como componente documental e factual, assegurando a recriação do dia-a-dia nos campos. Algumas delas são as filmadas pelos operadores de câmara aquando a libertação. Na ausência de registo fílmico da época, estas imagens, juntamente com o texto, procuram recriar a rotina dos campos, como por exemplo, a hora de comer. A "nova obsessão" é ilustrada por imagens de vítimas que comem a sopa. No contexto do filme, parecem ser realmente imagens documentais do dia-a-dia dos campos. No entanto, são imagens posteriores à libertação. É a sopa

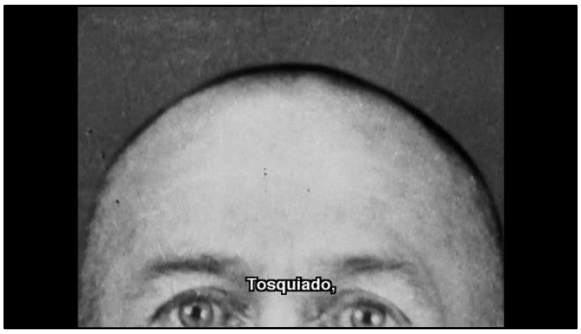
[76] Além de utilizada para identificar as vítimas nos campos, a expressão "noite e nevoeiro" era também código para as tantas vítimas que desapareciam de noite.

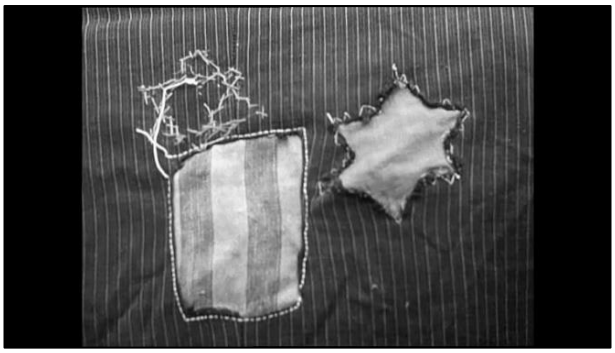
[77] O carvalho de Goethe recebeu este nome por causa das visitas frequentes do escritor a Ettersberg, onde foi construído o campo de concentração de Buchenwald. Os SS construíram o campo, mas mantiveram o carvalho, que viria a arder e cair, depois de um bombardeamento dos Aiados em 1944. Em: https://www.buchenwald.de/en/543/.

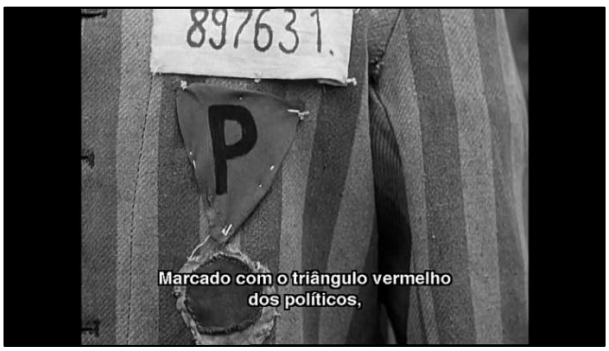
distribuída pelos Aliados em Bergen Belsen. Em *German Concentration Camps* são parte integrante do documento da jornada da liberdade, aqui tentam ilustrar a rotina dos campos.

Figs. 21a-d: as diferentes torres de vigilância nos campos.

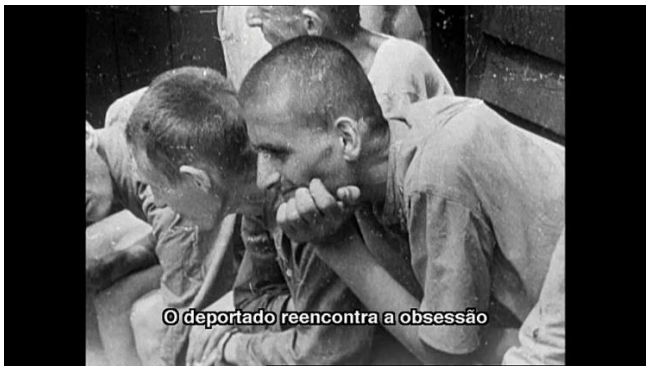
Fig. 22: “Primeiro olhar sobre o campo”, o de uma das vítimas.







Figs. 23 a-h: A vítima é apresentada.



Figs. 24a-d: Compilação da nova obsessão das vítimas: comer.

Figs. 25a-c: três imagens subjugadas ao tema morte.

3.3. A memória e a cidadania activa

"O campo de concentração em Belsen é agora apenas uma memória histórica."[78]

"A memória é um dever. Para todos os homens e especialmente para nós que tivemos a desventura, mas também em certo modo a aventura de viver experiências fundamentais. Creio que é realmente um dever, nós transmitirmos a memória do que vimos."[79]

Nos julgamentos de Nuremberga, os réus descartam-se de qualquer tipo de culpa. Como no início da curta-metragem, na parte relativa à ascensão do partido nazi, as imagens apresentadas pouco ou nada dizem sobre os julgamentos: um homem fala fervorosamente, sem que consigamos ouvir o que diz. Além deste, outros dois homens surgem no tribunal. O som directo é eliminado, para dar lugar às reflexões do narrador. Durante os poucos segundos em que ocupam o campo da imagem, ele agrupa-os segundo a hierarquia do *Lager*. Assim sendo, o primeiro será um kapo: – "Eu não sou responsável, diz o kapo"; o segundo, um oficial – "Eu não sou responsável, diz o oficial." Não se diz mais nada acerca deles. Assim como já aconteceu anteriormente, aquando a ausência da identificação das vítimas, aqui acontece o mesmo: as pessoas representadas não são identificadas. Contrariamente, no filme *Night Will Fall*, por exemplo, são entrevistadas algumas das vítimas, militares das Forças Aliadas, entre outros. Um deles foi procurador da república nos julgamentos dos nazis pelos crimes de guerra, naquele que foi o seu primeiro caso. No filme de Singer ele fala um pouco do que se passou.

Se nenhum destes homens é responsável, "então quem é responsável?" pergunta o narrador de *Nuit et brouilard*. Ao mesmo tempo que é feita a pergunta, ecoa na imagem a fragilidade de um dos deportados (fig. 26). Além desta, são apresentadas imagens dos montes de corpos encontrados pelos Aliados no dia da libertação dos campos (fig. 27a-c). A pergunta incita a reflexão, sendo o culminar do tratamento lírico que o filme dá à questão da memória.

[78] Descrição das imagens de uma das fitas. Retirado do filme *Night will Fall*. (trad.minha).

[79] *Rifarsi una vita (Rizzoli,* 1984), real.Lucia Borgia. (trad.minha).

O narrador dirige-se ao espectador: "No momento em que vos falo, a água fria das lagoas e das ruínas enche o vazio dos ossários, uma água fria e opaca como a nossa má memória." Este tom conclusivo, de alguém que já fez a visita e reporta as suas considerações, vem continuar a discussão acerca da falibilidade da memória e da possível repetição dos acontecimentos. Já foi mostrado o presente – travelling – e o passado – as imagens de arquivo e o próprio travelling. Dez anos depois, os campos onde milhões de judeus morreram nas mãos dos nazis são sítios abandonados como outros quaisquer: "a água fria das lagoas e das ruínas enche os ossários" e "a erva fiel rompeu de novo nos campos à volta dos blocos." Este abandono aflige o narrador: a erva rompeu nos campos à volta dos blocos, mas o local ainda apresenta muitas ameaças (figs. 28a-b). Na imagem é representada uma das tais ameaças, um antigo objecto de tortura nazi, largado no meio do campo. O medo não é o de que alguém chegue e volte a usar este objecto, mas sim que este seja esquecido, e se repita um acontecimento nestas dimensões. Afinal, a água "fria e opaca" que enche os ossários é como "a nossa má memória."

O medo que um acontecimento destes se volte a repetir é vincado na reflexão final:

> A guerra suavizou-se/ um olho sempre aberto […] O crematório está fora de uso. Os artíficios nazi estão ultrapassados. Nove milhões de mortos assombram esta paisagem. Quem vela este estranho observatório para nos prevenir da chegada de novos carrascos? Terão eles uma cara diferente da nossa? Algures, entre nós, ainda há kapos afortunados, chefes convertidos, denunciantes desconhecidos. Há todos os que não acreditaram, ou só de vez em quando. Estamos cá nós, que olhamos estas ruínas como se o velho monstro concentracionário estivesse morto sob os escombros, que fingimos retomar a esperança perante esta imagem que se afasta, como se nos curássemos da peste concentracionária, nós que fingimos acreditar que tudo isto pertence a um só tempo, a um só país e que não pensamos em olhar à nossa volta e não entendemos que se grita infinitamente.

A guerra "suavizou-se," diz. O uso deste vocábulo denota medo. Se a guerra apenas se suavizou, então quer dizer que não se extinguiu, apenas moderou a intensidade e por isso devemos estar atentos. "Quem vela este estranho observatório para nos prevenir da chegada de novos carrascos? Terão eles uma cara diferente da nossa?" Quando o narrador se pergunta sobre a chegada de novos carrascos, dá a entender que o abandono dos campos é perigoso, como se a erva que, entretanto, neles brotou fosse irrelevante, e em nada diminuísse o potencial de perigo neste local. Empregando a primeira pessoa do plural, o narrador inclui todo e qualquer ser humano:

"Terão eles uma cara diferente da nossa?," pergunta-se, "Algures, entre nós, ainda há kapos afortunados, chefes convertidos, denunciantes desconhecidos. Há todos os que não acreditaram, ou só de vez em quando," afirma. Uma crítica àqueles que compactuaram com o genocídio, tenha sido como judeus privilegiados – os kapos – ou a fazer as denúncias, que levariam à deportação. Revela ainda que existem pessoas capazes de voltar a fazer o mesmo. Estas indagações remetem para as questões sociais dentro dos campos. Se a civilização voltasse a quebrar daquela maneira, quais seriam as atitudes de cada um de nós? Que comportamento teríamos? O narrador pergunta-se quanto à erradicação por completo do fenómeno concentracionário. Os terrenos são agora baldios, os mecanismos já não funcionam, caíram em desuso, mas será isto impedimento de um novo Holocausto? Somos incitados a fazer uma introspecção, enquanto seres humanos, de maneira a que percebamos que não somos assim tão diferentes daqueles que se viram envolvidos neste fenómeno. "Terão eles uma cara diferente da nossa?," pergunta-se. É perigoso achar que o monstro concentracionário ficou aqui enterrado, diz-nos o filme:

> Estamos cá nós, que olhamos estas ruínas como se o velho monstro concentracionário estivesse morto sob os escombros, que fingimos retomar a esperança perante esta imagem que se afasta, como se nos curássemos da peste concentracionária, nós que fingimos acreditar que tudo isto pertence a um só tempo, a um só país e que não pensamos em olhar à nossa volta e não entendemos que se grita infinitamente.

É a memória que se vai esvanecendo e o tempo que a afasta cada vez mais deste local, como a câmara que se afasta dos escombros de um dos crematórios. A câmara simboliza a memória colectiva e o os escombros o monstro concentracionário. À época da realização de *Nuit et brouillard,* uma década se tinha passado desde a libertação dos campos e do fim da guerra. Naturalmente, o medo que algo desta magnitude voltasse a acontecer estava mais presente, nem que fosse pela proximidade temporal.

No momento em que eu vos escrevo, setenta e dois anos se passaram desde o fim da guerra, sessenta das primeiras exibições do filme, e o discurso final continua a ser muito actual, com a guerra na Síria e a crise dos refugiados a ser um dos principais flagelos, passando pelos genocídios no Ruanda, na Bósnia, no Sudão, no Cambodja, entre outros. A última frase da obra ecoa ainda hoje em dia: "nós que fingimos acreditar que tudo isto pertence a um só tempo, a um só país e que não pensamos em olhar à nossa volta e não entendemos que se grita infinitamente."

A propósito dos setenta anos da libertação de Auschwitz, em Janeiro de 2015, os poucos sobreviventes do Holocausto ainda vivos visitaram os campos com o intuito de manter viva a memória do que se passou. Os artigos da altura revelam o medo presente no discurso final da curta-metragem, o medo de que as pessoas se esqueçam do terror concentracionário. O passar do tempo tende a enfraquecer a memória, e ainda para mais, com a morte dos poucos sobreviventes que ainda restam, existe a preocupação de que o Holocausto venha a ser esquecido. Como dizem Cayrol e Resnais, "grita-se infinitamente."

Fig. 26: Um dos deportados.

Figs. 27a-c: eis o cenário encontrado pelos Aliados, quando alcançaram os campos de concentração. Os cadáveres das vítimas foram então agrupados e enterrados.

Figs. 28a-b: Um vestígio da ocupação dos campos pelos nazis.

Conclusão

No fim desta jornada, chega o momento da reflexão final. Não posso deixar de me lembrar da última cena de *Nuit et brouillard* e de me identificar com a postura reflexiva do poeta. Esta é aliás a diferença fundamental na representação do Holocausto nos três filmes: enquanto *German Concentration Camps Factual Survey* e *Death Mills* foram produzidos no rescaldo da guerra, como forma de registar o acontecimento e iniciar o processo de desnazificação, *Nuit et brouillard* "introduzirá todo um outro mundo à reflexão cinematográfica sobre o Mal"[80], dez anos após a libertação dos campos.

Os primeiros dois filmes apresentam algumas diferenças, ainda que ambos tenham um carácter institucional, aquele de propaganda aos Aliados. *Death Mills* é filme de propaganda, *German Concentration Camps* também o é, mas mantém uma faceta documental menos retórica, que é logo evidenciada nos primeiros trinta minutos de filme, na sequência de Bergen Belsen. Serve assim o seu principal propósito: o de *registo histórico*, sendo que estas imagens são insubstituíveis e como o próprio nome indica constituem um relato factual dos acontecimentos.

A diferença fundamental acaba por ser então determinada na partida, as entidades de produção dos três filmes: o Departamento de Guerra dos Estados Unidos em *Death Mills*, o Ministério da Informação em *German Concentration Camps* e a Argo Films em *Nuit et brouillard* [81]. Temos assim dois olhares: os das tropas Aliadas e o de um sobrevivente e de um cineasta da Nova Vaga Francesa. As imagens das duas primeiras obras ocupam-se do imediato da libertação e a última representa uma reflexão sobre o mal e sobre a memória de um acontecimento histórico. Juntamente com o documentário testemunhal, do qual *Shoah* de Claude Lanzmann é um bom exemplo, estas três obras ajudam na preservação da memória do Holocausto.

[80] Pinho Barros, "*Death Mills* (1945) de Billy Wilder."

[81] Anatole Dauman, um dos produtores do filme, era conhecido por dar liberdade aos cineastas de experimentar com estes documentários ensaísticos e poéticos, tendo produzido muitos filmes durante a *Nouvelle Vague.* Kristin Thompson e David Bordwell, *Film History*, (Nova Iorque: McGraw Hill,2002), 478.

Mais de setenta de anos se passaram desde a libertação dos campos de concentração e de extermínio. Porque devemos então ainda falar destes acontecimentos históricos e ver estes três filmes? Como diz o narrador em *German Concentration Camps Factual Survey* "a menos que o mundo aprenda a lição que estas imagens ensinam, a noite cairá. Mas pela graça de Deus, nós que vivemos, aprenderemos."

Em 2010, um grupo de especialistas de Estudos do Holocausto e Estudos de Genocídio, Educação do Holocausto e Genocídio e Protecção dos Direitos humanos e Prevenção de Genocídio juntaram-se no Seminário Global de Salzburgo – Salzburg Global Seminar – para a conferência *A Prevenção Global do Genocídio: Aprender com o Holocausto* (*The Global Prevention of Genocide: Learning from the Holocaust*). O objectivo principal era explorar as ligações e também as divisões entre as áreas de Educação de Holocausto, Prevenção de Genocídio e Direito Humanos. Aqui, David A. Shiman e William R. Fernekes disseram que "estudos sobre o Holocauso, genocídio e direitos humanos são inseparáveis."[82] E como diz Henry Maitles:"A educação no Holocausto pode ter uma contribuição significativa na conscientização de jovens estudantes das questões dos direitos humanos e dos genocídios e os conceitos de estereotipar e bode expiatório."[83]

Finalmente, como diz Samuel Totten, a educação do Holocausto "pode semear a preocupação… que produz ideias, que florescem em considerações contínuas sobre o lugar de cada um no mundo e o que é ser cidadão numa democracia."[84]

Numa altura em que os últimos sobreviventes estão a falecer, é preciso manter a memória do Holocausto viva, em respeito à memória das vítimas e para impedir que algo semelhante volte a acontecer.

[82] Edward Mortimer e Kaja Shonick Glahn, The Global Prevention of Genocide: Learning from the Holocaust, UN Discussion Papers Series, 2010, Acesso em: 28 de Agosto de 2017, http://www.un.org/en/holocaustremembrance/docs/pdf/chapter2.pdf.

[83] *Ibid.*

[84] *Ibid.*

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *Prismen Kulturkritik und Gesellschaft*. Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1963.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de cinema*. São Paulo: Papirus Editora, 2001.

BARROS, David Pinho. "*Death Mills* (1945) de Billy Wilder." *À Pala de Walsh*, Fevereiro 2014. http://www.apaladewalsh.com/2014/02/death-mills-1945-de-billy-wilder/.

FRONTLINE Web Site, http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/teach/camps/discussion.html.

HAGGITH, Toby e Newman Joanna. *Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television Since 1933*. Grã-Bretanha: Wallflower Press, 2005.

KASMAN, Daniel. "*German Concentration Camps Factual Survey*: An Interview with Toby Haggith of Imperial War Museums." *Cineaste*, vol. XL, n.º 3, Verão 2015. https://www.cineaste.com/summer2015/german-concentration-camps-factual-survey-toby-haggith-daniel-kasman/.

LEAHY, James. "*Nuit et brouillard.*" *Senses of Cinema*, n. º26, Maio de 2003. http://sensesofcinema.com/2003/cteq/nuit_et_brouillard.

LEVI, Primo. *A Trégua*. Lisboa: Teorema, 2004.

LEVI, Primo. *O Dever de Memória*. Porto: Livraria Civilização Editora; Lisboa: Contexto Editora, 1997.

LEVI, Primo. *Se Isto é um Homem*. Porto: Público Comunicação Social, 2002.

LEVI, Primo. *Os Que Sucumbem e os Que Se Salvam*. Lisboa: Teorema, 2008.

MACNAB, Geoffrey. "Alfred Hitchcock's Unseen Holocaust Documentary to be Screened." *The Independent*, 8 de Janeiro de 2014. http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/alfred-hitchcocks-unseen-holocaust-documentary-to-be-screened-9044945.html.

MORTIMER, Edward e GLAHN, Kaja Shoncik. "The global prevention of Genocide: learning from the Holocaust". UN Discussion Papers Series, 2010. http://www.un.org/en/holocaustremembrance/docs/pdf/chapter2.pdf

THOMPSON, Kristin e BORDWELL, David. *Film History: An Introduction*. Nova Iorque: McGraw Hill, 2002.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. Porto: Porto Editora, 2016.