



Documentário: problemas de *mise en scène* e o horror da guerra

CRISTIAN BORGES

Doutor em cinema pela Universidade de Paris III

Curador e professor de cinema

Resumo: Desde os Lumière ou *Nanook*, os cineastas empregam algum tipo de “encenação” ao criar imagens documentais. Em filmes que abordam a guerra, torna-se bastante problemático o uso desse artifício, assim como se revela delicada a manipulação de imagens de arquivo. Considerando-se que haveria, ao longo do século XX, uma certa confusão entre encenações *bélicas* e encenações *cinematográficas*, que limites separariam, por um lado, ética de estética – num “sistema de representação” – e, por outro, pedagogia de pornografia – num “sistema de circulação” dessas imagens?

Palavras-chave: Documentário. *Mise en scène*. Imagens de guerra.

Abstract: Since the Lumière films or *Nanook*, filmmakers use *mise en scène* for producing documentary images. However, such procedure turns out to be problematic when applied to war films. Considering that there could have been some confusion, throughout the twentieth century, between filmic and war *mise en scène*, what could possibly be the boundaries unravelling, on one hand, ethics and aesthetics – within a “representational system” –, and on the other hand, pedagogy and pornography – within an “exchange system” of those images?

Keywords: Documentary. *Mise en scène*. War images.

Résumé: Depuis les frères Lumière ou *Nanook*, des cinéastes recourent à la mise en scène pour créer des images documentaires. Néanmoins, l'usage d'un tel artifice se révèle problématique lorsqu'il s'agit de films de guerre. Si l'on admet que les mises en scène cinématographiques et guerrières se confondent tout au long du XXe siècle, comment distinguer les frontières séparant, d'un côté, éthique et esthétique – dans un système de représentation – et de l'autre, pédagogie et pornographie – dans un système de dissémination d'images?

Mots-clés: Documentaire. *Mise en scène*. Images de guerre.

A guerra, com suas montanhas de cadáveres, suas inúmeras migrações, seus campos de concentração, suas bombas atômicas, deixa muito para trás a arte da imaginação que pretendia reconstituí-la.

André Bazin

Em 1998, durante uma visita ao ex-campo de concentração de Oranienburgo, próximo a Berlim, tive a ocasião de assistir a um filme, aparentemente educativo, realizado pelos americanos logo após a liberação do campo. Falado em alemão, ele apresentava uma espécie de manual, em várias lições e passo a passo, das diversas e melhores maneiras de se matar o maior número de pessoas com o mínimo esforço: uma verdadeira demonstração do que se poderia chamar de uma *economia da morte*, algo que havia sido desenvolvido, na prática, pelo sistema concentracional nazista. Assim, um homem explicava, de maneira calma, irônica e por vezes sorridente – num tom semelhante ao de programas de culinária da televisão –, como os nazistas matavam de tal ou tal forma, demonstrando com suas próprias mãos e com o auxílio de modelos vivos o modo mais eficaz de fazê-lo. Minha reação, instintiva e imediata, era de repugnância, diante de um filme que, totalmente deslocado de seu contexto original, parecia demonstrar de forma instrutiva justamente aquilo que pretendia denunciar: o sangue-frio com que se consegue matar uma ou mais pessoas.

Dois aspectos específicos ligados a essa experiência um tanto inquietante aguçaram minha curiosidade a respeito desse incômodo ritual de projeção: de um lado, o jogo perverso de *mise en scène* proposto pelo filme; de outro, a aparente confusão estampada no rosto de uma platéia de visitantes (composta, em sua maioria, por jovens estudantes alemães) não necessariamente preparada para “digerir” o que acabara de ver, pois, como esclarece Georges Didi-Huberman a propósito das imagens dos campos de concentração nazistas,

“olhar estas imagens hoje, segundo sua fenomenologia – por mais lacunar que seja sua restituição – é exigir do historiador [ou desse espectador anônimo de Oranienburgo] um trabalho de crítica visual ao qual, creio eu, ele não está normalmente habituado” (2003: 57).

Como podemos refletir acerca da elaboração/manipulação

de imagens e do papel da *mise en scène* (ou encenação) em determinados documentários – como os que tratam da guerra, para nos atermos a algo próximo do exemplo citado anteriormente –, levando em conta as implicações posteriores envolvidas no contato do espectador com tais imagens do horror? Começemos interrogando o primeiro aspecto mencionado acima, fonte de inquietação naquela ocasião: uma forma de *mise en scène* posta em prática em alguns documentários de guerra e suas possíveis variações.

I. Das relações entre a imagem e sua encenação

Fenômeno contemporâneo do cinema e quase tão presente quanto ele ao longo de todo o século XX, a guerra genocidária, como forma habitual de “comunicação” entre povos e nações, atingiu um altíssimo grau de sofisticação, que nem mesmo o cinema pôde acompanhar. A máquina de guerra, atroz e impiedosa, só se deixaria filmar, ao que parece, segundo sua própria vontade. Prova disso: como explicar que o massacre planejado de milhões de pessoas (sobretudo judeus) não tenha sido filmado no exato momento de sua concretização, em vários anos de extradições, durante a II Guerra Mundial? Havia, é claro, uma censura imposta pela guerra. Primeiramente, pelos próprios nazistas, que não queriam deixar nenhum traço do aniquilamento sistemático de um povo inteiro, mas também, indiretamente, pelos aliados que não viam ou não queriam ver o que se passava naquele momento.¹ De todo modo, como observa Jean-Louis Comolli, “todas as grandes encenações bélicas ou políticas encontram no século XX seu apogeu fílmico; ou melhor, elas se submetem ao fascínio e à influência das grandes encenações cinematográficas, inspirando-se nelas e rivalizando com elas” (COMOLLI; RANCIÈRE, 1997: 13). O que nos remete, fatalmente, ao livro que Siegfried Kracauer publicou em 1947 – no qual ele identifica um forte vínculo entre as formações militares do III Reich (por exemplo, durante o Congresso do Partido em Nuremberg, em 1934, filmado por Leni Riefenstahl) e o “ornamento da massa” empregado em filmes expressionistas, como *O anel dos nibelungos* (Fritz Lang, 1924) –, bem como à infeliz relação entre os programas de cobertura de guerra na televisão (no estilo CNN) e os filmes hollywoodianos de mesmo tema (KRACAUER, 1988).

Assim, num *sistema de representação* sempre flutuante,

1. A esse respeito, ver o comentário de Farocki sobre seu filme *Imagens do mundo e inscrição da guerra* (Harun Farocki, 1989), em FAROCKI, 1994.

ambíguo e passível de controvérsia, podemos distinguir dois tipos básicos de imagens de guerra: aquelas (re)criadas em estúdio e/ou em locação para serem apresentadas (normalmente, mas nem sempre) nos filmes de ficção e de reconstituição histórica; e outras, mais documentais, tomadas no próprio momento do evento, dentro do “olho do furacão” (DIDI-HUBERMAN, 2003: 56), ou logo em seguida. No entanto, da mesma forma que estas últimas não são necessariamente menos subjetivas (manipuladas e manipuláveis) que as outras, tampouco as primeiras deixam de ser de arquivo (a partir de um determinado momento) –, mesmo porque certos filmes misturarão deliberadamente esses dois registros, para o bem ou para o mal, justamente como um reflexo da amálgama, mencionada anteriormente, entre “encenações bélicas” e “encenações cinematográficas”.

Mas para compreendermos melhor esse sistema de representação da guerra, devemos analisá-lo a partir de quatro camadas principais: duas no nível da relação representação/referente – a imagem do ato (de morte, de sofrimento etc.) e a imagem de um outro ato –; e duas no nível da *mise en scène* – a dramatização do ato e a (des)dramatização de um outro ato. Porém, cabe lembrar que, na maioria dos casos, encontraremos essas camadas misturadas em um mesmo filme.

O representado: a imagem do ato

Às vezes, é possível que um evento grave seja registrado, apesar de todas as dificuldades e interdições. Esses registros *possíveis* configuram lampejos de resistência, tanto da parte dos prisioneiros quanto das próprias imagens. Há carrascos que se fazem fotografar² ou filmar, mas também há, ainda que com menos frequência, vítimas que deixam seus testemunhos, escritos ou em forma de imagens – os quais, “pretendendo-se sempre ‘reflexos do que existiu’, arquivos, notícias, documentos filmados, não passam de construções que se mascaram de inocência” (COMOLLI; RANCIÈRE, 1997: 13-14).

É o caso das quatro fotos tiradas por um membro do *Sonderkommando*³ de Auschwitz, em agosto de 1944, e analisadas por Didi-Huberman. Aparentemente, trata-se do único indício visual oriundo de um crematório nazista a chegar até nós. Os problemas visuais que essas quatro fotos convocam – enquanto “imagens-arquivo” (“imagens sem imaginação”, segundo Claude

2. O exemplo mais recente, mundialmente conhecido, é o incidente com as fotos dos soldados americanos na prisão de Abu Ghraib (no Iraque), tema do documentário *Procedimento operacional padrão* (Erroll Morris, 2008).

3. Literalmente, “Comando Especial”: denominação pela qual os nazistas designavam os prisioneiros que trabalhavam para eles, dentro dos campos de concentração, os quais eram isolados dos demais cativos, para que fosse mantido sigilo em relação ao extermínio em massa, e acabavam sendo eliminados após algum tempo de trabalho.

Lanzmann), mas também “imagens-lacuna” (imagens que, apesar de já reunirem em si *todos os elementos* do Holocausto, não chegam a compor sua *imagem toda*) – são tanto de ordem espacial quanto temporal. E são justamente essas lacunas, essas ausências que tornam problemática sua interpretação. O que não impede que elas representem muito bem a

“fronteira ínfima que separa o *impossível* de direito – ‘ninguém pode representar o que se passou aqui’ – do possível, ou melhor, do *necessário* de fato: nós dispomos, graças a estas imagens, de uma representação, *apesar de tudo*, que se impõe, daqui em diante, como a representação *por excelência*, a representação necessária do que foi um momento de agosto de 1944, no crematório V de Auschwitz” (DIDI-HUBERMAN, 2003: 55).

Essas imagens, raríssimas, guardam em si uma espécie de memória desse *ato fotográfico* singular: conservando, a um só tempo, os vestígios do evento – as mulheres nuas que caminham perto da floresta, os homens que trabalham entre os cadáveres, tendo ao fundo a fumaça que sobe ao céu – e os vestígios de um gesto desesperado, inscrito num momento crítico, a mobilização dos membros do *Sonderkommando* que se empenharam, arriscando a própria vida, em capturar e transmitir essas imagens aos membros da resistência polonesa. Memória dupla e dupla potência de conservação. E como ilustra Comolli, a propósito do “paradoxo do rastro cinematográfico”: “desperto, ele ressuscita a essência da qual era somente o rastro” (COMOLLI; RANCIÈRE, 1997: 37).

O representável: a imagem de um outro ato

Na falta de imagens do próprio evento – quando restam lacunas demais e respostas de menos –, novas imagens podem ser produzidas a fim de representá-lo, ainda que em segundo grau. Cria-se assim uma narrativa, se possível com aqueles que participaram diretamente do evento em questão, como forma de testemunho da existência (no presente) de uma ausência (de alguma coisa perdida, para sempre, no passado). Um dos melhores exemplos dessa *representação possível* continua sendo, sem dúvida, o filme *Shoah*, de Claude Lanzmann (1985).

Em suas nove horas e meia de duração, não é o genocídio judeu que vemos. Longe disso, assistimos a algo razoavelmente

“visível” e tolerável: os testemunhos, no presente, de vários sobreviventes dos campos de concentração nazistas, que contam a Lanzmann e sua câmera as histórias que eles viveram nos campos e nos guetos, durante a guerra, fazendo ressuscitar seus fantasmas pela palavra. Como espectadores, tornamo-nos igualmente testemunhas dessas narrativas pessoais que geram em nós mesmos uma dupla memória de cada uma delas: memória de um *presente contador* (o que vemos e ouvimos de cada depoente) e memória de um *passado contado* (sempre fragmentado, composto como um *patchwork* inacabado). Pois, justamente como afirma Jacques Rancière, “se a história não se atesta sem a construção de uma ficção heterogênea, é porque ela mesma é feita de tempos heterogêneos, feita de anacronismos” (COMOLLI; RANCIÈRE, 1997: 70).

Entretanto, apesar de seu filme e do papel importante que ele teria desempenhado como compositor de um colossal arquivo de testemunhos do massacre dos judeus da Europa, Lanzmann assume uma posição de ataque violento contra os arquivos e a abordagem “fetichizante” que, segundo ele, se estabelece em relação às possíveis imagens (ou restos de imagens) desse evento. Mas não seria exatamente o que ele faz ao comentar seu próprio filme: erigindo-o, presunçosamente, como “monumento” – “meu filme é um ‘monumento’ que faz parte do que ele monumentaliza” (LANZMANN, 2001: 274) – e como resposta final a esse evento? Um objeto, portanto, congelado, acabado e, assim, passível de ser justamente *fetichizado*.

O teatro da perversão: a dramatização do ato

Freqüentemente, encontramos no cinema de ficção que retrata a guerra de maneira espetacular (ou espetaculosa) tentativas de uma espécie de *mise en scène* de atrocidades humanas – como nos filmes de Oliver Stone, Steven Spielberg e Roman Polanski, por exemplo. Curiosamente, mesmo num cinema de cunho mais documental podemos verificar uma tendência a se encenar o que poderíamos chamar de um *teatro da morte*, parecendo buscar um tipo de “belo” na conjuração de gestos mortais resgatados do passado. Apela-se, assim, para uma *estética do horror*, quando o mais necessário seria, talvez, recorrer-se a uma *ética da memória*.

Mesmo em alguns momentos de *Shoah*, Lanzmann faz uso

do que denominamos uma *mise en scène da morte*, em pelo menos um dos casos completamente dispensável: a seqüência na qual o ex-condutor polonês refaz, pela janela do trem que conduz como antigamente até a estação terminal, o gesto de morte passando o dedo no pescoço. Um gesto que ele repetia, como nos explicará somente mais tarde, sempre que chegava à estação do campo, durante a guerra. Assim, percebemos nessa seqüência dois registros de representação muito diferentes, mesmo antagônicos: primeiramente, a cena sem palavras, somente o ato de conduzir o trem, meditando pela janela (sobre o quê, não sabemos, e já nos questionamos sobre a autenticidade dessa “meditação” diante da câmera), reativando (ressuscitando) enfim o gesto de morte; em seguida, no registro mais corrente do filme, ele se dirige à câmera para simplesmente nos contar o que se passava na época da guerra, refazendo mais uma vez o mesmo gesto, só que desta vez desprovido de uma dramatização forçada: um gesto apenas, contextualizado em seu testemunho, sem ser enfatizado à parte. Aliás, as narrativas por si sós são fortes e chocantes o bastante, o que permite, portanto, abrir mão de qualquer tipo de ilustração mais enfática – o que, por sua vez, acabaria certamente assumindo ares de uma certa perversão, por parte do cineasta (devido às escolhas deliberadas em relação à composição dos planos, posição da câmera, ritmo, montagem etc.), ao “fetichizar” ou “mitificar” o gesto, tornando-o *esteticamente relevante* (espetacular) para o espectador.

Artifício semelhante aparece em *S-21, a máquina de morte do Khmer Vermelho* (Rithy Panh, 2004), filme que trata do massacre perpetrado no Camboja sob o regime de Pol Pot. Seu diretor declara se sentir “(...) como um agrimensor de memórias e não como um fabricante de imagens”. Porém, como cineasta, ele é, antes de tudo, um “fabricante de imagens” e como tal acaba por se assumir: “a base do meu trabalho é a escuta. Eu não fabrico o evento” (PAHN, 2004: 15). No entanto, ainda mais que Lanzmann, ele interrompe a voz dos depoentes para dar vazão a uma espécie de teatro nefasto, como atesta uma crítica da época: “oito cenas de *S-21* mostram antigos torturadores reproduzindo, nas salas desertas do centro de extermínio, os movimentos cotidianos que eles efetuavam na época” (MANGEOT, 2004: 18). Mais uma vez, não basta que os torturadores (ou as vítimas) contem para o cineasta e sua câmera (e logo para nós, espectadores) os

atos passados: eles devem ser “atores” de si próprios, “atores” do terror. Assim, o cineasta impõe que eles “representem” (no sentido teatral da palavra) a grande máquina de morte que eles encarnavam na época, repetindo várias vezes suas ações, até a exaustão (deles e do espectador). Mas quem ou o quê, afinal, procura-se esgotar? O antigo torturador (que na época não tinha mais que “13, 14 anos”)? Os ex-torturadores ou antigas vítimas que venham a assistir ao filme? Os espectadores em geral? A memória, o esquecimento? Ou talvez o sofrimento? Seja como for, longe das sutilezas da sugestão, o que essas imagens produzem é uma sensação de perplexidade paralisante – bem próxima da “pornografia” denunciada por Godard em relação à cena da câmara de gás de *A lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993). Por gosto pelo grotesco ou por falta de confiança no poder da palavra e na imaginação do espectador, o que se vê, em todo o caso, é uma espécie de teatralização, algo sadomasoquista: uma repetição do inferno, com certo gozo, sem redenção, nem a esperança de revelar o *patético* da situação, o ridículo de se “brincar” com os mortos, buscando apenas “ressuscitar” ou “exorcizar” os espectros, através de gestos reiterados.

O teatro da redenção:⁴ a (des)dramatização de um outro ato

Paralelamente, há uma outra espécie de *mise en scène* que é mais empregada em documentários do tipo ensaístico. Estes misturam às vezes imagens de arquivo a outros tipos de imagens – como, por exemplo, imagens de outros filmes (documentais ou de ficção) –, compondo o filme sobretudo a partir da montagem. Esse tipo de procedimento parece ter como objetivo principal a superação de um ato passado, não mediante o emprego de um método *catártico* – de apagamento (Lanzmann) ou de exorcismo (Rithy Panh) –, mas antes por um questionamento que leve a uma compreensão possível (múltipla e fragmentada, distanciada e crítica), apontando para um futuro, sempre presente. Como destaca Comolli: “cada tomada cinematográfica é uma certidão de nascimento” (COMOLLI; RANCIÈRE, 1997: 35).

Trata-se, afinal, de uma *mise en forme* (mais que de uma *mise en scène*), motivada por uma vontade de conhecimento *ativa* daquilo que se encontra em torno do terror – suas fontes, mas também seus espectros atuais –, descartando suas mórbidas evocações estetizantes (visto que “o horror real nos é *fonte de*

4. Emprego aqui o termo “redenção” no sentido de um conhecimento como “fonte de ação”, segundo a concepção de Siegfried Kracauer (baseada no mito da Medusa), interpretada por Didi-Huberman (KRACAUER, 1997 e DIDI-HUBERMAN, 2003: 189-226).

5. A respeito das *História(s) do cinema* de Godard, cf. AUMONT, 1999 e DIDI-HUBERMAN, 2003: 151-187.

impotência”). Exemplos dessa *ativação* podem ser encontrados em alguns filmes de Santiago Alvarez e de Chris Marker, assim como em *Noite e nevoeiro* (Alain Resnais, 1955) ou nas *História(s) do cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998).⁵ Encontraremos uma *ativação* equivalente no trabalho de Michel Foucault, em sua busca tanto por fragmentos de arquivos e traços deixados por marginais ou oprimidos do passado quanto por seus ecos contemporâneos. Pois, segundo Philippe Artières, pesquisador em História do LAHIC-CNRS (Paris),

“Foucault não utiliza os arquivos por sua singularidade, mas para produzir gestos de pensamento, efeitos de arquivos sociais e políticos. Não se trata do arquivo-ornamento, nem do arquivo-reliquia, menos ainda do arquivo-prova, mas do arquivo-armadilha, uma arma para se escrever uma história do presente” (ARTIÈRES, 2004: 34).

Encerrando esta breve reflexão acerca do papel da criação/ utilização de imagens documentais, dentro do que denominamos aqui um *sistema de representação da guerra* – sendo o cinema um meio de expressão de natureza fragmentária e heterogênea –, em sua relação com a história recente, cabe considerarmos, enfim, o conceito de *temporalidade histórica diferencial*, proposto por Louis Althusser:

“[A construção do conceito de História] não tem nada a ver com a seqüência visível dos eventos registrados pela crônica (...) a verdadeira História não tem nada que permita lê-la na continuidade ideológica de um tempo linear que bastaria escandir, cortar; ela possui, ao contrário, uma temporalidade própria, extremamente complexa e, claro, perfeitamente paradoxal, diante da simplicidade desconcertante do preconceito ideológico. (...) O presente de um nível é, por assim dizer, a ausência de um outro, e essa coexistência de uma ‘presença’ e de ausências não passa do efeito da estrutura do todo sobre sua descentralização articulada” (ALTHUSSER, 1965: 122-133).

II. Das relações entre a imagem e o espectador

Partindo do pressuposto de que qualquer filme, seja ele documental ou de ficção, seria afetado por algum tipo de *mise en scène* – basta lembrarmos dos primeiros filmes dos irmãos Lumière ou ainda de *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922),

comumente considerado o “primeiro documentário” propriamente dito, apesar do assumido recurso de Flaherty à encenação e à manipulação da realidade, durante as filmagens⁶ –, pudemos rapidamente observar, até aqui, algumas das formas que essa encenação pode tomar, em se tratando de filmes de guerra, bem como os possíveis problemas éticos/estéticos que determinadas opções de *mise en scène* implicariam nesse caso. Mas, por outro lado, o que dizer da recepção desses filmes (dessas imagens e suas encenações) por parte de um público não necessariamente preparado para processá-los, dentro do que poderíamos chamar de um *sistema de circulação de imagens* agindo em torno da relação entre cineastas, imagens documentais e espectadores?

Trata-se de uma relação a princípio bastante complexa e delicada, devido principalmente ao seu conteúdo muitas vezes controverso – imagens de tortura, morte ou outras atrocidades de guerra – e ao caráter problemático de sua difusão – há décadas, por exemplo, crianças e jovens alemães são obrigados pelo sistema de ensino a assistir, pelo menos três vezes ao longo de sua escolaridade, ao filme de Resnais sobre os campos de concentração nazistas (*Noite e nevoeiro*),⁷ entre outros, sem necessariamente contar com uma preparação adequada de especialistas (seja da área do cinema ou da psicologia). Poderíamos, assim, questionar essa espécie de *sistema de difusão do horror*, com base em três categorias que estabeleceriam o estatuto da relação do que é mostrado com sua função no momento exato de sua visualização: uma *pedagógica*, outra *pornográfica* e uma terceira, *poética* – segundo uma analogia com a teoria da função mental proposta por Platão, na *República*, e dividida em três partes: a razão, o apetite ou o desejo e a cólera ou a indignação.

O aprendizado do horror: a razão pedagógica

Há certos filmes que podem funcionar, efetivamente, como um guia ou manual de tortura. Um dos filmes mais impressionantes nesse sentido continua sendo *A batalha de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966), denúncia brutal da guerra da Argélia do ponto de vista dos argelinos, contando com a participação efetiva dos próprios habitantes e protagonistas dos eventos reais como atores do filme. Nele, são demonstradas, com riqueza de detalhes, algumas das técnicas de tortura elaboradas e aplicadas pelos militares franceses durante a guerra da Argélia (aparentemente, aprendidas anos

6. Evidentemente, a presença da “encenação” fica muito mais clara em um filme como *Valsa com Bashir* (Ari Folman, 2008), graças ao recurso à animação, como forma de distanciamento e estilização assumidos, descartando qualquer tentativa de mascaramento ou pretensão a um suposto “registro cru da realidade”, ainda almejado por certos filmes, digamos, mais ingênuos.

7. Detalhe importante: a versão vista pelos alemães difere sensivelmente da versão original em francês (com texto de Jean Cayrol e narração de Michel Bouquet), pois a narração *off* é traduzida pelo poeta Paul Celan e, portanto, o “eles” do texto original torna-se, por vezes, “nós”, deixando-a ainda mais dura para os alemães.

8. Cf. *The New York Times* de 7 set. 2003 e *Le Monde*, de 9 set. 2003, além do dossiê especial sobre o filme no n. 593 da revista *Cahiers du Cinéma*, set. 2004, e os extras do DVD duplo do filme, editado na França por Studio Canal.

antes com a Gestapo, durante o período de ocupação nazista). Curiosamente, cerca de quarenta anos após sua realização, o filme continuaria a dar provas de sua contundência “educativa”, sendo desviado de sua meta original e servindo, afinal de contas, como uma espécie de filme paradidático, propondo uma *pedagogia da morte* à francesa: após ter sido utilizado, nos anos 1970, no âmbito da chamada Operação Condor, pelos americanos no treinamento dos militares que instaurariam as ditaduras na América Latina, em 27 de agosto de 2003 a Direção de Operações Especiais do Pentágono convidaria seus militares para uma exibição fechada do filme. Assim dizia o convite: “Como vencer uma batalha contra o terrorismo, perdendo a guerra no nível das idéias? (...) Para saber a resposta, venha assistir a uma rara projeção deste filme”.⁸

Ao empregar uma “didática” muito próxima daquela do filme visto em Oranienburgo, Pontecorvo presta seu filme a esse tipo de desvio, justamente ao tentar criticar o “inimigo” reiterando, por assim dizer, seus próprios métodos. O que comprovaria perfeitamente o intercâmbio criativo, apontado acima por Comolli (COMOLLI; RANCÈRE, 1997: 13), entre *mise en scène* bélica e *mise en scène* cinematográfica. Diante dessas imagens, mesmo um espectador desarmado não deixa de assimilar a “lição”, ainda que sem saber muito bem o que fazer com ela.

Uma erótica da morte: desejo de pornografia

Outros filmes trabalham de modo ainda mais incisivo o caráter *voyeurista* do espectador, ativando seus desejos mais baixos e inconfessos, ao explorar de certa forma a estreita relação entre pulsões de sexo e pulsões de morte – como já alertavam as teorias de Georges Bataille (1957) sobre o erotismo. Como afirma Susan Sontag (2003: 49), “parece até que o apetite pelas imagens que mostram corpos martirizados é tão intenso, ou quase, quanto o desejo por imagens revelando corpos nus”. Essa dinâmica de corpos martirizados/erotizados resultaria, em última instância, em imagens de uma pornografia mortal, pois “qualquer imagem mostrando a violação de um corpo atraente é, em certo grau, pornográfica” (SONTAG, 2003: 103).

Encontraríamos nessa categoria as filmagens (com o auxílio de uma câmera ou celular) de tortura e martirização,⁹ oriundas ou não de uma guerra – como as imagens divulgadas por terroristas ou soldados de seus prisioneiros –, assim como os inúmeros

9. De certo modo, próximas dos chamados *snuff-movies*, de fabricação doméstica e caráter sádico.

vídeos divulgados na internet mesclando pedofilia e relações sadomasoquistas, além de imagens captadas por câmeras de vigilância ou amadoras – como as chocantes imagens que revelam, às vezes em detalhe, o massacre de Ruanda, em 1994. Imagens cujo estatuto permanece flutuante e cheio de ambigüidades, provocando no espectador um misto de perplexidade e desejo – nem que seja apenas o desejo mórbido de *olhá-las*. Como resume Sontag, em relação às imagens dos soldados americanos em Abu Ghraib,

“(...) a significação dessas imagens não reside simplesmente no fato de que esses atos possam ter sido perpetrados, mas também no fato de que seus autores não tinham nenhuma idéia de que poderia haver algo de mal no que elas mostram. Mais horrível ainda, porque essas imagens foram capturadas para circular e para serem vistas por inúmeras pessoas, tudo aquilo era para se divertir”. (SONTAG, 2004: 29).

Por uma poética do sofrimento: uma indignação necessária?

De outro modo, pode-se falar também de uma *arte do sofrimento*, criada a partir de imagens de arquivo ou de imagens captadas pelo próprio cineasta, visando a atingir o espectador por um viés estético – porém, sem estetizar a realidade registrada, mas, em segundo grau, sua representação. Será sempre problemático, tanto ética quanto esteticamente, tratarmos de um trabalho artístico cujo tema seja a imagem da morte ou do sofrimento de um outro – “pois o outro, mesmo quando não se trata de um inimigo, é sempre percebido como alguém a ser visto, e não como alguém que (seguindo nosso exemplo) também vê” (SONTAG, 2003: 81). No entanto, alega-se tratar-se de uma arte sempre necessária, pois ela pode agir como uma arma de indignação e revolta contra o terror, contra o esquecimento.

Dois exemplos que nos vêm à mente são, por um lado, o livro *Krieg dem Krieg! (Guerra à guerra!)* do anarquista alemão Ernst Friedrich (1924), que reúne mais de 180 fotos impressionantes de corpos, construções e cidades inteiras mutilados pela guerra; por outro lado, o filme italiano *Oh, uomo* (Yervant Gianikian e Angela Ricci-Lucchi, 2004), verdadeiro desfile de atrocidades da I Guerra Mundial inscritas nos corpos de soldados, filmados em hospitais e asilos austríacos, expondo suas amputações, suas ausências: de olhos, nariz ou boca, orelhas, membros etc. –, um autêntico

10. De acordo com a descrição do catálogo da mostra Semana dos Realizadores do Festival de Cannes de 2004, na qual o filme foi apresentado.

“catálogo anatômico do corpo ferido”.¹⁰

Qual poderia ser a finalidade de uma arte feita sobre traços e destroços de morte e destruição? Como evitar seu caráter sensacionalista ou fetichizante, guardando apenas uma lição da indignação que levaria à ação, à não repetição desses atos? Uma resposta possível, entre tantas outras, talvez seja esta, dada pelos próprios cineastas de *Oh, uomo*:

“Buscamos nos arquivos a documentação sobre as conseqüências da guerra nos corpos, no espírito humano (...) o anonimato dos sobreviventes registrados cinematograficamente nos surpreende. Não conhecemos seus nomes, nem seus sofrimentos, suas histórias de guerra, sua sobrevivência. (...) As imagens encontram-se à nossa disposição para serem tocadas com os olhos, com o coração, com a razão. As imagens renascem para nós, vindas do fundo obscuro do passado, propondo-nos o presente. Como pudemos esquecer? Será que não aprendemos nada?” (GIANIKIAN; RICCI-LUCCHI, 2004: 49-50).

Neste breve percurso, esboçamos apenas algumas pistas acerca das possibilidades encontradas pelo cinema documentário para dar conta de algo tão delicado, controverso e pungente quanto o registro ou a representação das guerras e sua relação com platéias de diferentes épocas e níveis culturais.¹¹ Mas, ao afrontar sejam as próprias imagens dos eventos (o *representado*), suas evocações possíveis (o *representável*), sua dramatização (o *teatro da perversão*) ou a desdramatização do que permanece em torno deles (o *teatro da redenção*), o fato é que essas imagens e encenações parecem oscilar, uma vez mais, entre uma ética e uma estética que tentam se equilibrar precariamente entre um uso pedagógico, ou pornográfico, ou poético – extrapolando, dessa forma, o próprio documentário.¹²

11. Cf. Um texto que descobri apenas recentemente, mas que discute algumas das questões aqui levantadas: um ensaio de Jacques Rancière, intitulado “L’image intolérable” (RANCIÈRE, 2008: 93-114).

12. O presente texto, cuja primeira versão foi escrita originalmente em 2004, foi apresentado, parcialmente, no 13^o Visible Evidence - Encontro Internacional de Pesquisadores do Documentário, em agosto de 2006, em São Paulo.

Referências

- ALTHUSSER, Louis. *Lire le capital - I*. Paris: Maspero, 1965.
- ARTIÈRES, Philippe. Foucault et les archives. *Les Inrockuptibles*, n. 445, 9 jun. 2004.
- AUMONT, Jacques. *Amnésies : fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. Paris: P.O.L., 1999.
- BATTAILE, Georges. *L'érotisme*. Paris: Minuit, 1957.
- COMOLLI, Jean-Louis; RANCIÈRE, Jacques. *Arrêt sur histoire*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.
- FAROCKI, Harun. La guerre, inscrite sur les images du monde. *Trafic*, n. 11, été 1994.
- FRIEDRICH, Ernst. *Krieg dem Krieg!* [1924]. Ed. it. *Guerra alla guerra!*. Milano: Mondadori, 2004.
- GIANIKIAN, Yervant; RICCI-LUCCHI, Angela. Buscamos nos arquivos... *Cahiers du Cinéma*, n.590, mai 2004.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* [1947]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- _____. *Theory of film: the redemption of physical reality* [1960]. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- LANZMANN, Claude. Le monument contre l'archive. Entretien avec Daneil Bougnoux, Régis Debray, Claude Mollard. *Les Cahiers de Médiologie*, n. 11, 2001.
- MANGEOT, Philippe. Une cérémonie. *Cahiers du cinéma*, n. 587, fév. 2004. Bruxelles: De Boeck Université, 2000.
- PANH, Rithy. Je suis un arpenteur de mémoires. *Cahiers du Cinéma*, n. 587, fev. 2004.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.
- SONTAG, Susan. *Devant la douleur des autres*. Paris: Christian Bourgois, 2003. [Ed. br.: *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.]
- _____. Le choc et l'effroyable. *Les Inrockuptibles*, n. 446, 16 jun. 2004.