



A insistência da memória dos vencidos em *La guerre est proche*, de Claire Angelini*

FERNANDO TÔRRES PACHECO
Doutorando em Filosofia pela UFMG.

Resumo: O presente artigo visa analisar como *La guerre est proche* (2011), filme de Claire Angelini, elabora e executa de maneira singular a história dos prisioneiros do “Campo de Rivesaltes”, campo de reclusão francês para estrangeiros indesejados que teve funcionamento entre os anos de 1938 e 2007. Investindo nas imagens das ruínas do ex-campo de reclusão, o filme oferece-se ao espectador como rastro concreto desse local, forçando, entre outras operações, uma reavaliação do tema do “lugar de memória”.

Palavras-chave: *La guerre est proche*. Claire Angelini. Campo de Rivesaltes. Lugar de memória. Documentário.

Abstract: This article analyzes the 2011 movie *La guerre est proche*, by Claire Angelini, and how it uniquely explores the history of prisoners in the “Camp de Rivesaltes”, a French interment camp for unwanted foreigners, active between 1938 and 2007. By investing in images of the former camp’s ruins, the film presents itself to the viewer as a concrete trace of the place, forcing – among other procedures –, a re-evaluation of the topic of “sites of memory”.

Keywords: *La guerre est proche*. Claire Angelini. Camp de Rivesaltes. Sites of memory. Documentary.

Tela preta, barulho de grilos, barulho do motor de uma motocicleta, toda a banda sonora crescendo em intensidade e volume. Um violão começa a tocar e, em seguida, uma voz feminina canta uma canção melancólica, aparentemente em alemão. A tela agora mostra um plano geral de uma imensa planície, entrecortada por estradas onde podemos ver, à distância, pequenos carros e caminhões seguindo o curso indiferente de seus destinos. Mais ao fundo pode-se identificar algumas torres de captação eólica, com suas hélices sendo impulsionadas lentamente pela força dos ventos. A única percepção que podemos ter desse plano geral fixo do início de *La guerre est proche*, de Claire Angelini (2011), é que se trata de algum espaço periférico no interior de algum grande país. Um ambiente interiorano, industrial, próximo de nós, comum aos nossos hábitos cotidianos, mas, ao mesmo tempo, impreciso, obnubilado. Em seguida, um corte e o fim da música. Somos transportados para dentro de uma estrutura que parece abandonada, em uma alternância de campo e contracampo que nos mantêm fora e dentro. O espectador não sabe do que se trata. Irrompe-se, então, a voz *over* de uma criança, como quem lê o espaço edificado. A voz da criança sugere a vocação dos antigos profetas míticos, como o tebano Tirésias que, mesmo cego, revelava aos homens o desígnio dos deuses. E assim se dá na imagem: no plano, todo negro, à medida que a criança narra o texto, vai se revelando o espaço interno de um galpão abandonado. O texto, uma espécie de sonho sombrio, anuncia o tom do que está por vir:

Parece-me que, com os olhos fechados, verei um grande abismo de luz em que meu espírito vai deleitar-se com facilidade. Ou, miserável que eu sou, talvez será um poço sem fundo hediondo com paredes cobertas de negro, no qual continuo caindo para sempre, vendo formas contorcendo-se nas sombras. Ou, ao ressurgir após o golpe, eu talvez me encontrarei em alguma grande planície úmida, rastejando e rolando na escuridão. Parece-me que um forte vento me empurrará e que serei atingido aqui e ali por outros. Haverá pântanos e riachos de algum líquido quente estranho; tudo será negro. Quando meus olhos se voltarem para cima, eles não verão nada além do céu negro, cujas camadas espessas irão pesar sobre eles, e, ao longe, grandes arcos de fumaça, mais negros que a noite. Eles também verão na noite pequenas faíscas vermelhas, que, ao se aproximar, se tornarão pássaros de fogo. E será assim por toda a eternidade. (ANGELINI, 2011, trad. nossa)¹

* Agradeço a Carla Italiano pela leitura do texto e pela ajuda na escolha das imagens que o acompanham.

1. No original: "Il me semble que, dès que mes yeux seront fermés, je verrai une grande clarté et des abîmes de lumière où mon esprit roulera sans fin. Ou bien, misérable que je suis, ce sera peut-être un gouffre hideux, profond, dont les parois seront tapissées de ténèbres, et où je tomberai sans cessé en voyant des formes remuer dans l'ombre. Ou bien, en m'éveillant, je me trouverai peut-être sur quelque surface plane et humide, rampant dans l'obscurité et tournant sur moi-même. Il me semble qu'il y aura un grand vent qui me poussera, et que je serai heurté çà et là par d'autres. Il y aura par places des mares et des ruisseaux d'un liquide inconnu et tiède; tout sera noir. Quand mes yeux, dans leur rotation, seront tournés en haut, ils ne verront qu'un ciel d'ombre, dont les couches épaisses pèseront sur eux, et au loin dans le fond de grandes arches de fumée plus noires que les ténèbres. Ils verront aussi voltiger dans la nuit de petites étincelles rouges, qui, en s'approchant, deviendront des oiseaux de feu. Et ce sera ainsi toute l'éternité".

Trata-se de um trecho extraído de *O último dia de um condenado*, de Victor Hugo, livro que aborda os sofrimentos físicos e morais de um condenado e que se passa no século XVIII, quando a prática do suplício era lei na França. Em seguida um corte para uma tomada transversal da chegada de um trem, uma placa em primeiro plano sinaliza o km 454 e, na sequência, outro corte, dessa vez, para a cartela com letras garrafais vermelhas: *La guerre est proche*. Mas de que guerra se trata? O que estamos a perseguir com essas pistas? Tudo ainda é obscuro. A progressão paulatina da câmera por essas paisagens insólitas e isoladas elabora uma política do comedimento, como quem entra com uma vela acesa em um quarto escuro, desvelando parcialmente alguma coisa; ao mesmo tempo em que permite a permanência do obscuro ao seu redor. É como em Heidegger, para quem o homem se encontra em uma clareira em que o ser apresenta-se parcialmente, ao mesmo tempo em que se omite também parcialmente em sua morada, que é a linguagem. E se o ser não comparece a essa clareira onde habitam os homens, o esquecimento recobre-os com sua grande sombra. A composição da banda sonora, a narração *over*, as imagens de isolamento e ruínas contrapostas à indiferença dos movimentos dos automóveis cruzando as pistas das rodovias em destaque nos deixam sobressaltados, tomados por uma sensação de estranhamento e assombro que põe em suspensão as forças da razão. Para que nada escape, então, o olhar é violentamente sequestrado e posto em estado de alerta.

Corte para nova cartela, intitulada “Oratório”. Na sequência, em um plano fixo que enquadra um grande edifício ao fundo do quadro, emoldurado por uma extensa tela de alambrado, ouvimos uma canção em espanhol. A música diz de um tempo nostálgico em que a Espanha vivia momentos de abonança e fartura, mas, hoje, não há um dia em que não dependam dos “Mohammed” que lhes dizem “*allez, allez, allez*”. A canção termina e o narrador (não mais a criança, mas também em voz *over*) dá mais pistas: trata-se das memórias de uma Espanha antes da guerra civil, quando havia liberdade, comida, fartura. Mas, após a tomada de poder por parte do general Franco, muitos tiveram de cruzar a fronteira e foram mandados para campos de concentração, onde dependiam dos “Mohammed”, os “guardas negros”. A seguir, um plano fixo numa guarita próxima à cerca de alambrado, um corte seco para um plano fechado e rápido em

um bebê dormindo e, na sequência, a câmera, focando o asfalto, lentamente toma um movimento ascendente através do qual vemos duas colunas paralelas, até tomar a forma de um grande pórtico de entrada. A imagem permanece fixa e só ouvimos os barulhos de insetos e talvez de sapos. A persistência desse plano, da imagem deste pórtico abandonado, dá a sensação de entrever em seus vestígios a entrada para um lugar da miséria humana, um convite ingrato. Após uma pequena variação de imagens internas das ruínas, como em um contracampo, vemos mais um plano fixo em duas pilastras brancas delimitando outra entrada. Já não há dúvidas de que ali se trata do campo de internação de que o narrador falava há pouco. Estabelece-se a ironia: seriam esses pórticos os limites que antecipam a entrada a um espaço consagrado à oração como quis dar a entender o subtítulo?



“Nós, arquitetos, queremos construir lugares confortáveis e resistentes”. Assim inicia-se o novo período do filme. Se o “Oratório” compõe uma espécie de prólogo, convidando-nos, funebremente, a adentrar os pórticos dessas ruínas, no “Arquiteto” já estamos mais inseridos dentro dos seus limites. A primeira fala do terceiro narrador, também em voz *over*, revela nova ironia em relação à imagem exibida. Somos apresentados a uma casa totalmente esburacada, resistindo às agruras da natureza em contraste com uma torre de captação de energia eólica (cujas hélices são forçadas pela ação dos ventos) produzindo o entrecruzamento imagético de tempos heterogêneos. A contenda entre um objeto que já não é o mesmo e insiste em restar no mundo e um outro, atual, imponente, de tecnologia de ponta, idealizado e construído para minimizar a exploração irracional de recursos naturais, potencializa a dinâmica da brevidade temporal da matéria. São imagens que, em relação, sugerem uma complexificação ou mesmo um distanciamento das ideias de “conforto” e “resistência”.

O arquiteto tem a função de trabalhar para a duração das construções, luta contra a desintegração das edificações. No entanto, há a consciência de que essa luta é inglória: as edificações não são eternas, elas estão sujeitas à caoticidade da própria natureza que, mais hora menos hora, arruinará a matéria que lhes confere estrutura. Aos poucos, a tenacidade do discurso técnico – metáfora de uma qualidade *sine qua non* das edificações humanas – do narrador vai cedendo lugar ao reconhecimento de sua própria fragilidade ao se confrontar com as relações de força que os fenômenos da natureza impõem ao homem e a suas criações. Todo o discurso da primeira frase do arquiteto perde a sua razão de ser, e é como se o esboçar de uma robustez argumentativa de sua racionalidade instrumental fosse subitamente confrontado por uma espécie de cosmologia trágica vinda de fora. Todo cálculo e domínio das leis da natureza advindos do progresso do conhecimento científico – positivista, e não trágico, pois não dá conta de que toda ordem advém do próprio caos –, que possibilitam certa manutenção da sobrevivência da espécie, entram em colapso pelo reconhecimento de uma profunda transitoriedade dos estados de coisas físicas:

2. No original: “Nous autres, architectes, travaillant sur l'espace, mais l'espace avance dans le temps. Ces lieux qui son là aujourd'hui entre nous et qui existait il y a un second ont déjà définitivement disparu. Les mots prononcés, nos attitudes, la position des nos corps mêmes, ne sont plus. Je pense, souvent, que l'ensemble des lieux sur terre, indépendamment de la mémoire que l'on peut ton avoir, et du regard que l'on porte sur eux, a l'univers nous sommes, sont fait d'une succession d'instantants disparaissent, ou déjà disparu, mais qui ont du lieu. Ils ont peux t'imaginer que la mémoire parfaite, totale, absolue de se souvenir là, existe; qu'il y a même dans la trame de l'espace le souvenir permanent de tous ce qui s'est produit comme une chose à laquelle les hommes ont accès de façon fugace le temps que leur propre mémoires finissent par s'évanouir du fait des maladies et de la mort. Mais cette mémoire là, a-t-elle un sens en dehors des hommes?”

Nós, arquitetos, trabalhamos no espaço, mas o espaço avança com o tempo. Esses lugares que estão hoje entre nós, que existiam há um segundo, já desapareceram definitivamente. As palavras pronunciadas, nossas atitudes, até a posição de nossos corpos, não existem mais. Penso frequentemente que a totalidade de lugares da Terra, independentemente da memória que possamos ter deles, e do olhar que dirigimos a eles a partir de nosso universo, são feitos de uma sucessão de instantes que estão desaparecendo, ou já desapareceram, mas que existiram. Podemos imaginar que a memória perfeita, total, absoluta dessa lembrança existe; que há mesmo na trama do espaço, a lembrança permanente de tudo o que ali ocorreu, como algo a que os homens tenham acesso de maneira fugaz até que sua própria memória acabe por se dissipar pela doença e pela morte. Mas, essa memória, faria sentido sem a humanidade? (ANGELINI, 2011, trad. nossa)²

Isoladamente, é como se esse grande discurso anunciasse a proximidade de algo terrível, de algo que as palavras não mais conseguem explicar por si só. Mas se engana quem pensa que se trata simplesmente de um prenúncio. O que está próximo e por vir é também o que se insinua nessas ruínas, o seu passado. Como o próprio narrador-arquiteto vaticina em seu pensamento

especulativo, na trama do espaço subjaz uma “lembrança permanente de tudo o que ali ocorreu”. Se, por um lado, a cultura sofre as consequências das intempéries das leis naturais, por outro lado, há sempre vestígios indelévels dessa cultura, da passagem do homem pela Terra, que marcam a Terra como um vestígio simbólico. A consciência trágica do arquiteto é uma mensagem para o futuro de suas ações, um memorando a ser descoberto por seu par dialético, o arqueólogo-historiador ou historiador-arqueólogo. E trágico não é só o reconhecimento das intempéries da natureza, mas a autocompreensão da ilusão das promessas históricas da consciência. O que Angelini consegue compor com o que está por vir a seguir é a própria falência da razão instrumental, a evidência de que a celebração da técnica como algo libertador não passou de uma grande ilusão. Se identificamos, na primeira frase do arquiteto, certo grau de otimismo, quando confere ao ato arquitetônico a maravilha de salvar a espécie humana, em seguida somos lançados por força das imagens e dos testemunhos ao lado terrorífico deste mesmo ato: as edificações também podem servir como lugares de confinamento e de subjugação do homem. E é essa a conclusão a que chega o narrador-arquiteto que, durante o seu discurso, pouco a pouco se transmuta de narrador técnico e distanciado em narrador onisciente, presente e participante das imagens de ruína que nos são apresentadas:

O problema da internação, da alienação de pessoas por outras, não é um problema da arquitetura e nem urbano. Uma vez que foi tomada a decisão de confinar pessoas indesejadas lá, é muito coerente pensar que as construções que as recebem sofrem o mesmo destino trágico. (ANGELINI, 2011, trad. nossa)³

Essa fala do arquiteto, uma fala também ficcional, indica de modo mais contundente a carta de intenções de toda a composição fílmica de *La guerre est proche*. A declaração desumana do arquiteto, que se isenta e isenta o próprio pensamento arquitetônico de responsabilidade em relação aos fins práticos da construção de um campo de reclusão e, ainda, antevê o “destino trágico” dessas edificações, tem dupla função na engenhosa elaboração de Angelini. A primeira delas é a de tratar de modo irônico a teoria do valor da ruína do arquiteto do Terceiro Reich, Albert Speer. Segundo essa teoria, os novos

3. No original: “Le problème de l’internement, de l’aliénation des hommes par d’autres hommes, n’est pas un problème architectural ni urbain. A partir du moment où la décision est prise de loger là de population qu’on n’estime pas, c’est avec un grand cohérence du pensée que les bâtiments que les accueille subissent elles mêmes un destin tragique”.

4. Para mais considerações a respeito da “teoria do valor da ruína” do arquiteto nazista Albert Speer, ver, p. ex., o documentário *Arquitetura da destruição* de Peter Cohen (1989).

edifícios a serem construídos devem ser pensados de tal maneira que, mesmo após estarem arruinados, eles mantenham um valor de apazibilidade estética, mesmo passados milhares de anos após suas construções.⁴ “Se foram arquitetos ‘que desenharam tranquilamente esses portais destinados a serem ultrapassados uma única vez’, o que tem, de fato, prioridade no universo concentracionário, o projeto repressivo ou a arquitetura que o permite?” (IMANISHI; ANGELINI, 2013, p. 124), indaga a cineasta em entrevista à *Revista Negativo*.



5. Cf. Pierre Nora, 2001 e 1993.

A segunda problematização trazida pelo filme de Angelini é a discussão acerca da exacerbação do tema do “lugar de memória” no Estado francês. A cineasta critica, na mesma entrevista, a “inflação de memória” que nunca é “esclarecida pelo passado” em nossas atuais comemorações. “A ‘obsessão comemorativa’ e a valorização, ou mesmo sacralização dos ‘lugares de memória’, engendram uma verdadeira ‘topolatria’, uma memória ‘coletiva’ fixada em vitrines de museus, memoriais e monumentos” (IMANISHI; ANGELINI, 2013, p. 119). Os lugares de memória, tema debatido principalmente por célebres historiadores franceses, entre os quais se destaca Pierre Nora,⁵ pertencem ao domínio do estudo dos objetos atuais em que algum sinal simbólico da memória de uma parcela da sociedade permanece presente. A pesquisadora alemã Aleida Assman nomeia como “locais honoríficos” esses espaços onde uma determinada história foi interrompida. Esses locais se destacam por sua história materializada em ruínas e objetos residuais, portadores de uma determinada aura memorial cristalizada que, por outro lado, não estabelecem nenhuma continuidade ou ligação com “a vida local presente”.

Pierre Nora, para explicar essa mudança de um local em que as formas de vida tradicionais se estabilizam para um outro local que detém somente os vestígios de circunstâncias de vida interrompidas e arruinadas, utilizou um jogo de palavras em francês. Ele fala da transição de um *milieu de mémoire* para um *lieu de mémoire*. Um local honorífico é o que sobra do que não existe mais ou não vale mais. Todavia, para que ele se perpetue e se mantenha válido, é preciso que se continue a contar uma história que substitua esse *milieu* perdido. Locais da recordação são fragmentos irrompidos da explosão de circunstâncias de vida perdidas ou destruídas. Pois, mesmo com o abandono e a destruição de um local, sua história ainda não acabou; eles retêm objetos materiais remanescentes que se tornam elementos de narrativas e, com isso, pontos de referência para uma nova memória cultural. Esses locais, porém, são carentes de explicações; seus significados precisam ser assegurados complementarmente por meio de tradições orais. (ASSMAN, 2011, p. 328)

O filme de Angelini parece questionar que, em determinados casos, os lugares de memória enfraquecem o próprio correlato memorial presente nas restâncias locais quando são substituídas por ou modificadas em memoriais e museus. Se, por um lado, esses vestígios são remanejados de uma cronologia para uma topologia da história, por outro lado, as memórias tornam-se estratificadas, compartimentadas e cristalizadas nestes mesmos espaços. Tornados marcos celebratórios por seus Estados, as memórias oriundas desses vestígios correm o risco de se tornarem meros enfeites de demarcações topológicas. Não se trata de uma crítica generalizante ao conceito dos lugares de memória, dado que as “ruínas testemunham (...) a maneira pela qual ‘a história se desloca para dentro do cenário’. Na medida em que essa história continua a ser transmitida e lembrada, as ruínas permanecem como sustento e garantia da memória” (ASSMAN, 2011, p. 334). Mas é preciso demarcar a singularidade de cada um dos rastros simbólicos que reclamam por instâncias de diferentes ordens históricas. As inquietações propulsoras do projeto cinematográfico de Angelini entram em consonância com o estudo de Assman, para quem é necessário frisar a diferença entre locais memorativos e locais traumáticos. Os locais memorativos “são aqueles onde se cumpriam atos admiráveis ou em que o sofrimento assumiu caráter exemplar”, têm um lastro positivo, de recordações dignas de celebrações para a “memória mítica, nacional e histórica” (ASSMAN, 2011,

p. 348-349). Ainda que a memória nacional seja feita de sangue não implica forçosamente que ela seja uma memória traumática, pois as lembranças “têm conotação normativa e se prestam à fixação de sentido pessoal ou coletiva” (ASSMAN, 2011, p. 349). Já o local traumático se notabiliza pela impossibilidade de se narrar a história. “A narração da história está bloqueada pela pressão psicológica do indivíduo ou pelos tabus sociais da comunidade” (ASSMAN, 2011, p. 349). Assman relata a experiência de uma sobrevivente de Theresienstadt que visitou tanto a pequena cidade tcheca de Terezín quanto Auschwitz. A sobrevivente, Ruth Klüger, observa que Terezín conseguiu absorver “nela mesma as próprias recordações”, tendo seguido o curso histórico sem se transformar num museu, ao passo que a experiência em Auschwitz lhe trouxe sentimentos ambíguos. Se, por um lado, o memorial de Auschwitz traz conforto para muitos sobreviventes que lá visitam, por outro lado, Klüger “não acredita que se possam banir fantasmas em museus” (ASSMAN, 2011, p. 353-354). E, ainda, visitantes que não tenham tido nenhuma implicação direta com a máquina genocida que foi outrora o campo de extermínio, só podem experimentar no local algo que já trazem consigo na bagagem: o conhecimento histórico, as ficções em torno dos acontecimentos, relatos documentais, etc. A “nova tendência na pedagogia museológica que procura veicular a história como experiência” só faz crescer nesses visitantes “a expectativa da força impressiva do local” (ASSMAN, 2011, p. 351). Diz Assman (2011, p. 354):

Os locais de recordação remodelados em memoriais e museus estão sujeitos a um paradoxo profundo: a conservação desses locais em favor da autenticidade significa inegavelmente uma perda de autenticidade. Enquanto se preserva o local, também não se pode evitar ocultá-lo e substituí-lo. Apenas uma pequena parte do acervo pode ser preservada como representativa, e também nesse tipo de prédio é preciso reformar e substituir as partes em ruínas. Com o tempo, a autenticidade se retrairá, passará dos elementos remanescentes ao “aqui” da localidade. Quem dá muita importância à força memorativa do local corre o risco de confundir o local memorativo remodelado, o local dos visitantes, com o local histórico, o local dos prisioneiros.

Elaborando um cinema consciente desses problemas teóricos implicados no tema escolhido, Angelini avança na elaboração de sua narrativa para *La guerre est proche*. Sem utilizar-se de um

roteiro prévio, ela se preocupa em deixar registrada, a partir das escolhas dos enquadramentos e da montagem audiovisual, uma permanência menos obtusa das memórias dos sobreviventes desse campo de reclusão ao reter, de alguma maneira, a potência de afetar por meio da composição de imagens insistentes desses vestígios, dessas restâncias.

A parte seguinte, que abre com a cartela “O Espanhol”, inicia-se com sequências orgânicas de três planos de detalhes do corpo de um senhor de idade avançada: um pedaço do rosto; a mão sobre o braço da poltrona, segurando um lenço; suas pernas. A aparição do personagem é contida, ligeira, funcionando somente como índice para sua narração. A câmera volta-se novamente para as ruínas, agora num grande plano panorâmico. Em seguida, ouvimos a história do personagem, há pouco apresentado. Um estrangeiro, espanhol, fugido da guerra civil. Seus parentes já haviam ido para Argelès, onde um local fora construído para lhes abrigar; um campo de refugiados. Ele chegara ali pouco antes de 1939, quando todo o local era só areia. As barracas haviam acabado de ser montadas. Distribuíram cobertores, colchões. Um bebê nasceu ali; morreu logo após ter sido infectado por alguma doença decorrente da mordida de um rato. Logo em seguida ele muda de abrigo para Rivesaltes: o local para onde o olhar do espectador é sequestrado desde o princípio. Para ele, as barracas do campo de Rivesaltes eram melhores, pois, por serem mais bem estruturadas, os protegiam dos ventos e da sujeira que carregavam (ainda que houvesse outros problemas, como as pulgas e o sanitário externo).

O espanhol narra o cotidiano do campo de Rivesaltes, as dificuldades, a fome, as maneiras de sobreviver à fome, as amizades entre os conterrâneos, etc. Até que um dia seu pai e seu irmão são deportados pelos alemães para construir o Muro do Atlântico: um sistema extenso de defesa costeira erguido pela Alemanha nazista durante a Segunda Grande Guerra.⁶ Ele – agora sabemos que se chama Antonio – conta como cresceu sozinho em Rivesaltes, tornando-se cozinheiro e tendo os primeiros contatos com os judeus enviados pelo regime de Vichy para lá. Toda a sequência de imagens desse segundo ato é como que guiada pela narração de Antonio que, por meio de sua rememoração, reconstrói as ruínas, dá-lhes novamente sentido, retira-as do limbo fantasmático.

6. O Muro do Atlântico geralmente é referenciado ao se tratar dos desembarques da Normandia no conhecido “Dia D” (6 de junho de 1944), quando as forças aliadas avançaram com cerca de 155 mil soldados em território francês. O ataque foi decisivo para os futuros desdobramentos da II Guerra. O muro de concreto e metal (em conjunto com *bunkers* de metralhadoras, peças de artilharia, valas anti-tanques e minas terrestres) tinha início na Noruega, passando pela Dinamarca e continuando até a fronteira entre França e Espanha. Construída como forma de proteção a uma hipotética invasão das tropas aliadas (e com utilização de mão-de-obra forçada), a estrutura, no entanto, nunca teria sido finalizada a tempo. Cf. o documentário *The world at war. Episode 17 – Morning: June-August 1944* (John Pett, Reino Unido, 1974).

7. “Indivíduo que servia na Argélia colonial na Argélia Francesa, numa formação paramilitar, uma *harka*, que vem do termo árabe *haraka* que significa, literalmente, movimento”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Harki>. Acesso em: 20 jul. 2017.

8. No original: “J’entendais les bottes du soldat. Des bottes des soldats de l’époque des nazis”.

O terceiro ato, intitulado “A Harki”,⁷ inicia-se com um *close* em um bebê dormindo, que já havíamos visto antes, numa aparição em corte seco no começo do filme. A cena seguinte é de uma impressionante força poética: a câmera registra o contracampo de uma das torres de energia eólica, acompanhando o lento movimento circular das sombras de suas hélices que se direcionam da direita para a esquerda. Finalmente, o enquadramento se fixa na paisagem e somos convocados a atentar para o fluxo das sombras das hélices que giram de maneira ritmada, compassada, projetando-se sobre o gramado. A imagem reforça a invocação desse passado imemorial, como ponteiros de um relógio que caminham ao revés em busca dos seus rastros e pela necessidade ética de dar sentido a seus signos.

“Eu ouvia as botas dos soldados caminhando. Eram, na verdade, as botas dos soldados do período nazista” (ANGELINI, 2011, trad. nossa),⁸ inicia a nova personagem, também em narração *over*. Exilada argelina levada para os confinamentos de Rivesaltes bem após o período das ocupações nazistas, ela conta como ainda conseguia ver os soldados alemães caminhando por aqueles lugares, atravessando os muros, como se tratassem de alucinações. A fala da personagem é marcada pelo universo fantástico de uma criança que vê fantasmas, que ouve vozes, ainda que não distingamos muito bem o teor dos seus relatos nesse momento. Pouco a pouco, descobrimos pelas suas explicações que as vozes que ela ouvia eram de pessoas que haviam sido mortas por lá. Segundo o seu relato, não só ela, mas vários estrangeiros confinados ouviam e viam fantasmas na região dos seus dormitórios. Em seu testemunho, a Harki afirma que os guardas confirmariam, posteriormente, que logo ali, onde nesse momento se encontrava o depósito de lixo havia, nos tempos da ocupação nazista, uma vala comum de cadáveres de judeus que morreram de inanição. E, assim como naquela época passada, ela e os exilados eram obrigados a trabalhar sob as ameaças de soldados. Seu pai chorava ao se lembrar de seus parentes mortos na guerra da Argélia.

O derradeiro ato é denominado “A militante”. Temos agora planos internos de uma espécie de instituição de confinamento, não mais ruínas, mas colchões, almofadas, camas de metal cinzento com inscrições de nomes na tinta frágil, tudo em situação clara de abandono, amontoados, isolados. O barulho de

batentes de portas se debatendo pela força dos ventos é intenso e fantasmagórico. Nova narração *over*, a voz rouca de uma mulher situando o ano de 1985: naquele tempo, estrangeiros sem visto de permanência eram encarcerados até suas deportações. Mais uma vez, Rivesaltes tornou-se o seu destino inglório. A narradora, aparentemente uma ativista de direitos humanos, relembra o passado de pessoas que estiveram por ali. Ela relembra, por exemplo, a história de um garoto argelino que, por razões políticas, havia se mudado para a França. Ele foi preso e mandado para Rivesaltes. Ela tentou interceder para que não o mandassem de volta para a Argélia, pois havia sido ameaçado de morte em sua terra natal, mas os franceses o deportam e meses depois ela recebe notícias de sua morte. Ou ainda, quando *gendarmes* destruíam propositadamente os telhados de albergues onde argelinos refugiados iam se abrigar, deixando-lhes à mercê do frio, da chuva ou da neve.



Voltando à entrevista concedida à *Revista Negativo*, Claire Angelini faz uma defesa do cinema como “ferramenta da história e como um instrumento político”. Seu engajamento político é expressão de sua luta feminista, que ela esclarece ser “a consciência de que sob a oficialidade dos pressupostos bem estabelecidos e dos fatos marcados pelo selo do poder (...) existe uma outra história, aquela dos perdedores, dos obscuros, a daqueles que nunca fizeram história mas sentiram na pele seus golpes” (IMANISHI; ANGELINI, 2013, p. 114). Seu aporte teórico, ela revela, é balizado pela filosofia de Michel Foucault, notadamente pelo texto *A vida dos homens infames*. O texto de Foucault é resultado de uma longa pesquisa nos arquivos do internamento do Hospital Geral e da Bastilha, em que o filósofo revela o seu método arqueológico ao buscar nos manuscritos desses registros notícias de pessoas que estiveram à margem da História. Trata-se

de uma “antologia de existências” de vidas “breves, encontradas por acaso em livros e documentos” e que são “exemplos que trazem menos lições para meditar do que breves efeitos cuja força se extingue quase instantaneamente” (FOUCAULT, 2010, p. 203). Foucault quis, ao selecionar esses relatos, fazer uma compilação de vidas inglórias e infames brevemente registradas em documentos datados entre os séculos XVII e XVIII provenientes de “arquivos de internamento, da polícia, das petições ao rei e das cartas régias com ordem de prisão” (FOUCAULT, 2010, p. 211). A metodologia adotada por ele não pretende, de nenhuma maneira, mitologizar essas existências, mas somente trazê-las à tona conservando-lhes as suas singularidades obscurecidas, como forma de confrontar as grandes narrativas historiográficas pelo seu calabouço. São documentos que não têm nenhum valor literário, não compõem sequer “o esboço de um gênero literário”, mas que revelam “na desordem, no barulho e na dor, o trabalho do poder sobre as vidas, e o discurso que dele nasce” (FOUCAULT, 2010, p. 222).

Quis (...) que essas personagens fossem elas próprias obscuras; que nada as predispuesse a um clarão qualquer, que não fossem dotadas de nenhuma dessas grandezas estabelecidas e reconhecidas – as do nascimento, da fortuna, da santidade, do heroísmo ou do gênio; que pertencessem a essas milhares de existências destinadas a passar sem deixar rastro; que houvesse em suas desgraças, em suas paixões, em seus amores e em seus ódios alguma coisa de cinza e de comum em relação ao que se considera, em geral, digno de ser contado; (...). Parti em busca dessas espécies de partículas dotadas de uma energia um tanto maior quanto menores elas próprias o são, e difíceis de discernir. (FOUCAULT, 2010, p. 207)

Para que essas vidas fugazes, “existências riscadas e perdidas nessas palavras”, viessem à tona, era preciso iluminá-las, retirá-las dessa noite eterna delegada a elas pela própria História. Essa luz que possibilita arrancá-las de suas permanências noturnas é o próprio encontro com o poder: “sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidivo trajeto. O poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante (...) foi ele que suscitou as poucas palavras que disso nos restam” (FOUCAULT, 2010, p. 207). De modo que, lembra ele, somente pelo encontro com o poder podemos ter registradas as suas passagens pelo mundo e é

impossível retomá-las em seu estado bruto e livre. Suas vidas serão sempre mediadas pelas “parcialidades táticas” dos jogos de poder em que eventualmente estiveram envolvidas. Paradoxalmente, esses breves registros – essas relações amalgamadas entre o poder e as existências –, somente eles puderam de alguma maneira oferecer a essas vidas “o único monumento que jamais lhes foi concedido; é o que lhes dá, para atravessar o tempo, o pouco de ruído, o breve clarão que as traz até nós” (FOUCAULT, 2010, p. 208). Há, nesse sentido, um curioso mecanismo que favorece o aparecimento dessas vidas “sem importância” que é o momento mesmo em que elas são atravessadas pelo poder político. O filme de Claire Angelini se faz valer dessa estratégia de apresentação como instrumento de confronto às políticas dominantes. Ao saber que o governo francês tinha como projeto transformar o campo de Rivesaltes em um memorial,⁹ Angelini decide fazer o filme para não deixar que essas singularidades (as diversas vidas sentenciadas ao campo de reclusão) se estratifiquem em um lote de memória consensualista.

O lugar estava fadado a desaparecer, em parte pelo fato mesmo de haver uma vontade política de transformá-lo em “lugar de memória”. Ora, a escamoteação dos rastros reais em benefício da reconstituição e da organização consensual da memória é o paradoxo mesmo desses museus-memoriais.

O filme pode oferecer uma outra forma de trabalho ativo com a memória em contraposição a isso por conta de suas qualidades próprias (captação/restituição, duração, narração) e da fragilidade de seu suporte: não criando *in situ* um novo espaço, que transforme forçosamente nossa relação com os rastros subsistentes (quando não os faz simplesmente desaparecer), mas dando forma, pela montagem, a uma narrativa que pode oferecer-se não apenas como monumento virtual e homenagem ao lugar mas, ao mesmo tempo, como o rastro concreto e documentado daquilo que foi esse lugar naquele momento da história, o aqui e agora da filmagem. (IMANISHI; ANGELINI, 2013, p. 122-123)

Tais estratégias adotadas por Angelini, a sua preocupação em reativar os rastros das memórias dos vencidos, confluem diretamente com a perspectiva benjaminiana da história. Em suas teses de *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin irá se preocupar sobremaneira em “escovar a história a contrapelo”, para contestar o otimismo teórico do progresso. Como bem lembra Michael Löwy,

9. À época da entrevista, no ano de 2013, o memorial do campo de Rivesaltes estava ainda em processo de construção. Aparentemente, o memorial já está pronto e com site na internet, no qual é possível conferir detalhadamente sua programação. Disponível em: <http://www.memorialcampdivesaltes.eu>. Acesso em: 20 jul. 2017.

ao interpretar uma das teses benjaminianas, “não há progresso se as almas que sofrem não têm direito à felicidade e à realização. (...) É preciso (...) que o progresso se realize também para as gerações passadas de uma maneira misteriosa” (LÖWY, 2005, p. 49).

O marxismo de Benjamin, de influência mais fortemente lukacsiana do que propriamente marxista, tem peculiaridades que precisam ser remontadas, mesmo que sumariamente. Talvez uma de suas maiores preocupações, ao ver as esquerdas serem derrotadas pelos regimes fascistas, tenha sido a de desmitificar as ilusões do progresso, “hegemônicas no âmbito do pensamento de esquerda alemão e europeu” (LÖWY, 2005, p. 29). É necessário, para Benjamin, que o materialismo histórico exorcize os hábitos burgueses, para que seja possível a redenção dos oprimidos. Segundo a leitura das teses feita por Löwy, há toda uma teologia subjacente ao marxismo benjaminiano. A luta de classes é tida por ele como um messianismo, em que o Messias é o próprio proletariado, as classes dominadas e também a resistência antifascista. Nesse caso, o papel ético do historiador é também messiânico: não basta somente o olhar para o passado que celebra as núpcias contemplativas da razão com o seu objeto. Faz-se premente trazer o passado à tona para agir no presente: “a redenção é uma tarefa revolucionária que se realiza no presente. Não é apenas uma questão de memória, mas, (...) trata-se de ganhar a partida contra um adversário poderoso e perigoso” (LÖWY, 2005, p. 53).

Angelini consegue proceder como esse historiador comprometido com o presente, ao trazer à baila essas vidas apagadas da história nos campos de confinamento de Rivesaltes. A técnica de montagem pontua insistentemente por imagens as contradições dialéticas entre as ruínas de um passado vil e o otimismo do progresso, simbolizado pelas torres de energia eólica. A graça circundante de suas hélices impulsionadas pelo vento pode ser vista como uma grande metáfora do anjo da história, com o seu rosto voltado para o passado, mas incapaz de despertar os mortos dos escombros, pois o vento do progresso insiste em impulsioná-lo para o futuro. Uma das grandes virtudes do filme de Angelini é conseguir extrair dessas ruínas, desses escombros do passado, por meio do uso prolongado de planos fixos, um átimo de vida e fazê-los cintilar, como reclama Benjamin na sua tese V:

A verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado. (...) é uma imagem irrestituível do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado. (BENJAMIN; in: LÖWY, 2005, p. 62)

A todo momento, no filme, somos suscitados a questionar o que se passa, na insistência dos planos longos e geralmente fixos de espaços edificados em ruína. São imagens que desafiam o pensamento a participar da costura das narrações *over* que, vez ou outra, as entrecortam, mas que não surgem como evidente decalque do discurso na imagem. Ao contrário, suscitam potências de acréscimos no pensamento a partir de seus signos sempre latentes. Tais aspectos revelam-nos, em certa medida, não só uma crítica à historiografia oficial, mas também uma instância de crítica às imagens. É o que parece aproximar ao mesmo tempo o trabalho de Angelini da obra de Claude Lanzmann, mas, também, à crítica ao Lanzmann feita por Georges Didi-Huberman: o filme problematiza a imagem de arquivo como lugar da verdade, mas torna, pela câmera insistente, as imagens das ruínas em arquivo potencial, revelando os signos pelos seus rastros.¹⁰

Parece-nos que o filme de Angelini coloca-se exatamente no meio termo ao não privilegiar uma construção narrativa dependente dos arquivos. Por outro lado, a partir da composição da montagem e de seu método persistente da fixidez dos planos, revela dos próprios escombros a sua potência de imagem de arquivo, pois as próprias ruínas estão ameaçadas pela construção do memorial, correndo o risco de não mais existirem para além das imagens registradas. O filme, que elabora uma estrutura muito próxima do teatro – dividindo-se em atos pelas inserções das cartelas –, recusa-se à teleologia causal, e, ao invés de induzir o olhar do espectador por cadeias de significantes, força-o a decifrar suas imagens, ainda que atravessadas pelas falas testemunhais. Há um uso econômico das imagens das testemunhas (que sugere um cuidado ético em não personificar os traumas e histórias relatadas), privilegiando o acesso a suas memórias por meio da conjugação com as imagens das ruínas, funcionando como um disparador dos signos do passado.

10. Em seu livro *Images malgré tout* (2003), Didi-Huberman faz uma série de objeções ao posicionamento dogmático de Claude Lanzmann a respeito do uso de arquivos nas artes, e em especial para filmes. A discussão baseia-se em uma famosa exposição das fotografias tiradas de dentro da câmera de gás de um campo de extermínio nazista que foram encontradas posteriormente. Tais fotografias são capazes de mostrar cadáveres de judeus sendo queimados por soldados nazistas. As imagens só foram possíveis pela ação do *Sonderkommando* – grupo especial de judeus comandados pelos soldados nazistas que tinham como função a execução de tarefas críticas, como enterrar corpos de prisioneiros – que, sob risco de vida, tiraram as fotos para provar ao mundo o que se passava ali. Lanzmann tem certa razão ao criticar a manipulação das fotos para fins de exposição. No entanto, Didi-Huberman observa que Lanzmann passa de crítico a dogmático severo e peremptório ao recusar qualquer arquivo, como forma abjeta e sem valor de verdade.

Ainda no que tange à montagem, Angelini se recusa a proceder por cronologia e investe o seu olhar sobre a fragilidade do espaço. Sabe-se que o campo de Rivesaltes foi aberto em 1938 e fechado em 2007, mas o filme não apresenta nem mesmo esses dados, só nos revela pistas. Pois a técnica visada é a de salientar a memória como um *topos* em que as pontas do presente se enlaçam com as do passado, salientando não só a guerra que foi mas a que já está aí e a que vem. Se o que resta de Rivesaltes são ruínas e um memorial, o filme de Angelini é uma caixa de ressonâncias que ecoa as vozes de todos os espoliados da história, de um passado imemorial aos migrantes de países como Síria, Eritreia, Afeganistão e Iraque nos nossos dias. Com ele, a memória não cumpre simplesmente uma função de recordação ao revirar a história, mas age no próprio presente, no próprio curso da história como um agenciamento coletivo de enunciação ao se conectar com o seu imediato político. Como Gilles Deleuze nos lembra, retomando Henri Bergson, há uma coalescência entre os objetos atuais dispostos no mundo e suas imagens especulares contraídas pela memória, tornadas virtuais.

É preciso (...) que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo. Se não fosse já passada ao mesmo tempo que presente, jamais o presente passaria. O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e *seu* passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular. (DELEUZE, 2005, p. 99)

Esse processo de montagem em *La guerre est proche* evidencia tal estatuto ontológico da memória. Tomando o campo de Rivesaltes como imagem atual, o filme busca, por meio dos entrelaçamentos das falas – tanto ficcionais (a criança que fala em “Oratório”) quanto da filosófico-técnica (o arquiteto) e das demais testemunhas –, liberar desse estrato solidificado da memória da grande narrativa histórica (um mero campo de recolhimento desativado) as singularidades que se mantêm vivas e pulsantes em cada pedaço de parede derrubada, em cada cano enferrujado, em cada janela quebrada, como, também, em cada território espoliado ao redor do globo terrestre. *La guerre est proche* é um hercúleo exercício de desestratificação arqueológica que desmembra com rigor e inventividade o brutal esquecimento reiterado ao infinito pelos perpetradores da História.

REFERÊNCIAS

- ASSMAN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Unicamp, 2011.
- BENJAMIN, Walter. O narrador e Sobre o conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II - a imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: *Ditos e escritos IV: estratégia, poder saber*. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 203-222.
- IMANISHI, Raquel; ANGELINI, Claire. Entrevista Claire Angelini. *Revista Negativo*, Cineclube Beijoca, v. 1, n. 1, p. 101-135, Brasília, Universidade de Brasília, Departamento de Filosofia (FIL/IH), jul./set. 2013.
- LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- NORA, Pierre (org.). *Rethinking France vol. 1 – les lieux de mémoire*. Trad. Mary Trouille. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
- _____. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Proj. História*, PUC-SP, n. 10, p. 07-28, dez. 1993.

FILMES

- LA GUERRE est proche. Direção: Claire Angelini. França, 2011.
- ARQUITETURA da destruição. Direção: Peter Cohen. Suécia, 1989.
- SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. EUA, 1985.
- THE WORLD at war. Episode 17 – Morning: june-august 1944. Direção: John Pett. Reino Unido, 1974.

Data do recebimento:
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
29 de junho de 2017