



A Moral da Memória Quando o Cinema Vai ao Holocausto¹

Julio Bezerra²
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Resumo

O objetivo deste artigo é observar como o cinema vem enquadrando o Holocausto. A idéia é problematizar uma discussão cada vez mais freqüente da banalização do Holocausto no cinema. A banalidade do mal sendo multiplicada pelo mal da banalidade. Analisaremos três filmes recentes (“O leitor”, “Operação Valquíria”, e “A queda!”) e “Shoah” (1985) para pensar a questão da memória e da responsabilidade que ela encerra: lembrar para que não se repita, sem permitir que essa lembrança se torne um produto. Nesse movimento, nos aproximaremos de Walter Benjamin e de seus conceitos de rememoração e história. Por fim, trataremos de “A questão humana”, um filme diferente sobre o nazismo.

Palavras-chave: cinema; Holocausto; Walter Benjamin; memória.

Lembro, logo existo. O Holocausto jamais esteve tão presente. O cinema não nos deixa mentir. Somente até meados de 2009, pelo menos seis filmes que tratam do tema estrearam no Brasil (“O leitor”, “Operação Valquíria”, “Um ato de liberdade”, “Um homem bom”, “Katyn”, “Os falsários”). Mas a que Holocausto estamos nos referindo? Como essa memória se atualiza? A quem interessa os seus usos? E para quais objetivos? Esse debate não estaria enferrujado em princípios epistemológicos anacrônicos? Essas questões norteiam este artigo. Nosso objetivo é observar como o cinema - a arte que “moldou” a consciência do homem moderno no século XX e instaurou o parâmetro das imagens como instância mediadora de nossa compreensão do mundo - tem tratado do assunto. A idéia é problematizar uma discussão cada vez mais freqüente da banalização do Holocausto no cinema. A banalidade do mal sendo multiplicada pelo mal da banalidade.

Giorgio Agamben e Hannah Arendt observaram que, nos campos de concentração, emerge em plena luz o princípio que rege o domínio totalitário e que o senso comum se

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação Audiovisual/Núcleo de Pesquisa em Audiovisual do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa da Intercom, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação do PPGCOM/UFF, email: juliobezerra@yahoo.com.br



recusa obstinadamente a admitir: “tudo é possível”. Os campos constituem um espaço de exceção no qual não apenas a lei é integralmente suspensa, como o fato e o direito se confundem sem resíduos. Não uma anomalia ou um defeito de um sistema, mas efeito mesmo desse regime ideal, pensado e aprimorado nas últimas centenas de anos, desde o Iluminismo antropocêntrico até o requinte tecnológico da Modernidade do século XX. Para aqueles que têm um espírito metafísico, Auschwitz não pode ser superado.

Theodor Adorno foi um dos primeiros a acusar a significação excepcional que o Holocausto possui para a história da civilização ocidental. O Holocausto perdeu sua dimensão de índice do evento histórico específico a que originalmente designa e se espalhou pela cultura ocidental. Mas foi preciso pagar um preço por isso. E assim começou de pronto a estilização do Holocausto. Até mesmo a palavra Holocausto, como nota o escritor húngaro Imre Kertész, já é estilização, uma abstração delicada de termos que soam muito mais brutais, como “campo de extermínio”:

Delineou-se um conformismo ao Holocausto, um sentimentalismo em relação ao Holocausto, um cânone do Holocausto, um sistema de tabus ante o Holocausto e seu mundo lingüístico ritual, desenvolveram-se produtos do Holocausto para o consumo do Holocausto (KÉRTEZ, 2004: 174 e 175).

As gerações mais recentes conhecem então o Holocausto-espetáculo de Steven Spielberg (“A Lista de Schindler”), o Holocausto-burlesco de Roberto Benigni (“A Vida É Bela”), e até mesmo o Holocausto-populista de Jayme Monjardim (“Olga”) e o Holocausto-humanista de Vicente Ferraz (“Um homem bom”). A estes Holocaustos, costumamos contrapor os 30 minutos de “Noite e Neblina” (1955), de Alain Resnais, e as nove horas de “Shoah” (1985), de Claude Lanzmann. São filmes que recusam ao mesmo tempo qualquer documento histórico e qualquer ficcionalização da história. Seria essa a representação do irrepresentável? Ela estaria imune à banalização? É preciso observar o “dever de memória” e olhar bem para o passado para evitar que ele se repita. Mas o que entendemos por exatamente por este “dever de memória”?

Caminharemos por estas perguntas. Três filmes recentes nos acompanham: “Operação Valquíria” (2008), de Brian Synger, “O leitor” (2008), de Stephen Daldry, e “A queda! Os últimos dias de Hitler” (2004), de Oliver Hirschbiegel. Cada um deles nos fala do Holocausto. Assim como “Shoah”. Juntos, estes longos nos ajudam a pensar a questão da memória e da responsabilidade que ela encerra: lembrar para que não se repita, sem permitir que essa lembrança se torne um produto. A nossa hipótese é que o Holocausto exige novos modos de representação. É o que disseram os críticos da “Cahiers du Cinéma”. É o que escreveu Walter Benjamin a respeito do teatro épico de seu amigo



Brecht: “o teatro épico conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva” (BENJAMIN, 1994: 81).

A aproximação com Benjamin acaba nos levando a outros lugares - a outro tempo, para ser mais exato. O filme de Claude Lanzmann é certamente mais firme e explícito em seu compromisso ético e político com o ato mesmo de narrar. Mas o que se diagnostica nas entrelinhas desse cinema é uma determinada noção de memória que se confunde com uma certa visão do passado e que o sacraliza e ou monumentaliza. A rememoração (*Eingedenken*), para usarmos o termo benjaminiano, é necessária e imprescindível. E rememorar o Holocausto, cuidar da memória dos mortos em favor dos vivos, é afirmar a possibilidade de uma história outra, aberta. Dessa vez, o exemplo vem de “Uma questão humana” (2007), de Nicolas Klotz, um filme no presente, sobre as resíduos do regime nazista.

O Holocausto em três filmes

A moral está sempre em jogo no cinema. A moral dos personagens. A moral da narração. A nossa própria moral. Ao ver um filme, toda sorte de valores e julgamentos são colocados em movimento, seja em relação às ações mostradas, seja à maneira de se mostrar essas ações. Fazer um filme é mostrar certas coisas. É também mostrá-las de uma determinada maneira. Estas duas ações são rigorosamente indissociáveis. O cineasta julga o que mostra e é julgado pela forma como mostra. A moral não é apenas uma questão de conteúdo. É também, ou sobretudo, uma questão formal.

Como mostrar os campos de extermínio sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas? Como criar um novo modo de expressão e representação dos fenômenos e repercussões ligados ao Holocausto? O que se pode mostrar? Como se pode mostrar? Como conciliar os requisitos da ficção com os da história? Como dar forma fictícia ao crime excepcional do extermínio? Como narrar após o Holocausto?

Vejamos como alguns filmes mais recentes vêm respondendo a essas questões. Começemos por “A queda! As últimas horas de Hitler”, de Oliver Hirschbiegel. O filme narra os dias derradeiros de Adolph Hitler (Bruno Ganz) pelos olhos de uma secretária recém contratada. Uma pergunta se impõe de imediato: o que se deseja com essas mediações, ou melhor, a quem interessa essa história? Não basta apenas saber de que



fala o filme, é preciso também entender em que ponto de vista o cineasta e seu longa se colocam, como se posicionam em relação ao que mostram. Para Wim Wenders, “esses dois últimos pontos, na realização desse filme, foram escandalosamente negligenciados ou, o que é pior, voluntariamente descartados” (WENDERS, 2004).

Grande parte de “A queda!” é narrado do ponto de vista de uma jovem e inocente secretária (aliás, ela foi absolvida em Nuremberg). Talvez, se este fosse o filme da “história dela”, essas críticas não teriam fundamento. Mas e quanto às seqüências em que a personagem não está presente? Nelas, vemos Hitler e os mais altos oficiais nazistas. Em grande atuação, Ganz faz de Hitler um indivíduo debilitado fisicamente, com visões e comportamentos condenáveis, mas capaz de demonstrar afeto, apreço e misericórdia. Hirschbiegel opta por um tom moderado, por uma certa objetividade para esmiuçar, fria e incondicionalmente, não só a derrota de um líder, como a decadência de um regime político. Rodeado de oficiais e encarcerado num bunker mal iluminado, o personagem sonha com grandes reviravoltas para uma guerra claramente perdida. O Führer de “A queda!” é como um delirante que já não oferece perigo a ninguém, exceto a seus próximos. Seriam suas idéias verdadeiramente estúpidas ou é o filme que as mostra assim?

Ao longo de “A queda!” veremos braços e pernas sendo arrancados, soldados massacrados, entre outras atrocidades. Em determinado momento, corpos caem em close. Cenas mais tarde, um miliciano da Volkssturm mata sua companheira antes de se suicidar. Enquanto isso, Hitler pede que seu ajudante lhe consiga gasolina “para que os russos não possam expor meu cadáver”. Ao que o subordinado responde: “Uma ordem terrível, mas vou executá-la”. Hirschbiegel também obedece. A câmera se desvia com elegância. Por trás de uma porta fechada, o Führer se mata com uma bala e veneno. Não veremos a morte de Hitler. Os presentes ainda adentram o quarto para espiar. Nós não. “Declaro que o Führer está morto”, afirma um soldado. “Por que de repente tanta decência, tanta discrição, por que esse súbito pudor? (...) Por que dar a ele essa honra, que o filme não dá a nenhum de todos os que devem morrer em seguida?” (WENDERS, 2004).

O que se percebe afinal é a ausência de uma perspectiva quer sobre o Hitler, quer sobre o nazismo e a guerra. Mais do que isso. Somos conduzidos pelo ponto de vista dos culpados e convidados a manifestarmos em relação a eles uma compreensão talvez benevolente. “A queda!” deixa o espectador na incerteza. Caberia a nós o trabalho de formar nossa própria opinião. Talvez fosse essa mesmo a idéia de Hirschbiegel. A



encenação do cineasta é digna de alguns elogios, mas leva em segundo plano os pressupostos políticos da própria estética que realiza. Sua imersão busca a experiência desses personagens, mas não da politização dessa experiência.

Esse também é o caso de “O leitor”, adaptação do romance homônimo de Bernhard Schiller. Dirigido por Stephen Daldry (“As horas”), o filme narra uma história alemã de medos e segredos escondidos pelo tempo. Hanna (Kate Winslet) é uma mulher solitária e um tanto misteriosa que se envolve amorosamente com o adolescente Michael Berg (David Kross e Ralph Finnes). De uma hora para outra, ela some da vida dele. Os dois se reencontram oito anos depois, em um julgamento de crimes cometidos por nazistas na segunda grande guerra.

Somos apresentados a Hanna em sua relação com o adolescente Berg. Veremos os corpos, os encontros, as reviravoltas, as leituras dele para ela e a afetividade crescente de uma paixão de verão. Somente na segunda parte do filme, seremos informados de que a personagem foi uma operária analfabeta do nazismo, responsável direta e indiretamente por algumas centenas de mortes. No entanto, a questão que se vislumbra no decorrer do longa é a seguinte: por que não temos acesso a nenhuma dessas imagens? Não vemos Hanna em campos de concentração porque Berg também desconhece essas imagens. Ele é o nosso mediador dentro da narrativa. Ele a conduz, apenas. É aí, nesse apenas, que está o problema. “O leitor” se utiliza de Berg como uma peça de sua engenharia narrativa, mas permanecerá distante dos conflitos que atormentam seu personagem principal.

Isso fica claro quando Berg visita um campo de concentração. Ele busca um algo a mais além das frases de tribunal, vestígios do Holocausto. Entretanto, o que vemos são beliches vazios, câmeras de gás e arames farpados, imagens banalizadas e banalizáveis, empregadas com a funcionalidade de uma narrativa que precisa seguir adiante.

Sem tempo para respirarmos aquele lugar, sem abertura para se viver um ambiente, para fazer do fora de campo um campo de cinema. É de atitudes assim que é realizado ‘O Leitor’, desse tipo de aproximação mediada com os personagens, com o contexto histórico e com os significados dos espaços. Não mediada apenas, como todo filme, mas mediada por mediações em cima de mediações, sem querer de fato se sujar com seu material e com seus personagens (EDUARDO, 2009).

O que se verifica nesse movimento é o desejo de inocentar Hanna aos olhos do espectador. Afinal, o que vemos é a nudez de Kate Winslet e a paixão da personagem por literatura. Somos poupados de vê-la vestindo uma suástica. O fora de campo jamais entra em quadro. Mais do que isso. “O leitor” nos sugere em suas entrelinhas que se



Hanna soubesse ler talvez não tivesse colaborado com o regime nazista. Ora, não por foi falta de cultura que as massas alemães votaram em Hitler. Muito pelo contrário. A Alemanha do fim do século XIX e início do XX esbanjava uma das populações mais cultas do planeta, terra de Bach, Mozart, Beethoven, Lessing, Schiller, Goethe, Kant, Hegel, Marx, e Nietzsche.

Daldry procura no passado uma chave para os enigmas do presente. A paixão de verão dos personagens funciona como um eixo pelo qual todas as questões de interesse para o filme serão colocadas. Sem essa paixão, não haveria o drama individual, somente o histórico. Essa relação entre o individual e o histórico é o grande problema de “O Leitor”. O cineasta quer ouvir todos os lados, mas sem tomar partido. Então, ouviremos os juízos de um amigo, de um professor e de uma sobrevivente, mas é a própria argumentação histórica que se relativiza nesse encadeamento.

‘O leitor’ faz cultivo de uma questão sem ter uma questão de fato a nos apresentar, porque se trata de uma questão colocada para o filme e não colocada pelo filme. Sua existência e legitimação, em algum nível qualquer, é sintoma gritante da irresponsabilidade, na falta de termos melhores, dos narradores” (EDUARDO, 2009).

Em “Operação Valquíria”, essa “irresponsabilidade” chega ao paroxismo. O filme de Bryan Singer traz a do Coronel Claus Schenk von Stauffenberg (Tom Cruise), que se envolve em um complô que tem por objetivo assassinar Adolph Hitler. Assim como Hirschbiegel, Singer quer fazer vibrar o eco da “História”. O seu filme alimenta um gosto amargo de “foi assim, e não de outro modo”. Para se ter uma idéia, as primeiras palavras do personagem de Tom Cruise são ditas em alemão. “Valquíria” se afirma dessa maneira, atado a um determinado evento histórico.

Singer retira de um passado conflituoso elementos dramáticos e imagéticos mais claramente definidos e menos sutis. As idéias, motivações, convicções políticas e sociais permanecem no escuro. Há bons e maus, heróis e criminosos, preto e branco, sem intermédios, desenvolvimento, nem contexto social. Como se sabe, Stauffenberg apoiava o regime anti-semita e sempre esteve a favor do conflito armado na Europa. Na pele de Cruise, no entanto, ele se transforma em um humanista, uma figura impecável, decidido a eliminar Hitler pelo bem de sua Alemanha. “Você pode servir à Alemanha ou o Führer, mas não aos dois”, declara o personagem logo na primeira cena do filme.

A queda do nazismo jamais é colocada no plano político. O filme a aborda como uma questão, sobretudo, militar. Esse parece ser o credo do filme. Um dos conspiradores anuncia: “Não há problema que não possa ser resolvido através da cuidadosa aplicação



de explosivos". Stauffenberg insiste: "Esta não é uma operação política, mas uma operação militar". Segundo ele, civis não devem estar envolvidos na tentativa de golpe. O controle deveria permanecer nas mãos dos oficiais, os "pilares essenciais do Estado e a verdadeira encarnação da nação". Difícil não enxergar o paralelo com a ideologia contemporânea da "guerra contra o terrorismo", que reduz conflitos motivados por questões sociais e políticas em termos puramente militares, e os "resolve" de acordo.

O que vemos então é uma história sobre o nazismo se transformar em um thriller, com toda a pujança técnica de Hollywood. O cineasta americano e seus roteiristas se utilizaram da frustrada tentativa de assassinato do dia 20 de julho de 1944 como base para uma história mais afinada com os estereótipos ideológicos da era Bush do que com as realidades da Alemanha dos anos 40. A pergunta se impõe novamente: o que afinal mais interessava ao diretor do filme? Falar sobre o nazismo, ou sobre uma conspiração para um golpe de estado? Se o primeiro, o filme é ruim e vergonhoso; se o segundo, por que a Alemanha nazista?

Os críticos (e cineastas) da "Cahiers du Cinéma", Luc Moullet, Jean-Luc Godard e Jacques Rivette, fizeram essa mesma pergunta em um outro momento. O tema da inexistência durante a guerra, e no imediato pós-guerra, de uma representação cinematográfica dos campos de concentração, estava na ordem do dia. A forma, para eles, era sem dúvida menos o refúgio de uma ideologia consciente que de uma moral de cinema. "A moral é uma questão de travellings", disse Moullet. "O travelling é uma questão de moral", inverteu Godard, em uma generalização do conceito que associa previamente cada gesto do cinema a um significado moral. Rivette intervirá no mesmo terreno para condenar o maneirismo de um filme de Gillo Pontecorvo, "Kapo" (1959), um longa sobre o Holocausto. Rivette analisa um determinado movimento de câmera, um travelling na direção do cadáver da personagem que se suicida atirando-se em um arame farpado eletrificado. Ao acusar Pontecorvo de não se interrogar sobre o tema retratado, o crítico francês condena o cineasta "ao mais profundo desprezo".

Essa passagem causou muita discussão e seria retomada por Serge Daney em um de seus últimos artigos, intitulado, não à toa, "O travelling de Kapo". O autor tece comentários sobre a questão do engajamento no cinema, fazendo distinções entre um cinema que é político em seu próprio fazer ("Noite e Neblina", de Alain Resnais, é o exemplo) e um outro que simplesmente trata de temas políticos, submetendo o assunto às normas dramáticas gerais do cinema e genericamente a todo tipo de espetáculo.



Se, como diz Daney, “Noite e Neblina” pretendia ser justo independentemente de ser belo, Kapo quer ser, antes de tudo, belo.

Vira e mexe, a situação se repete. Em “Operação Valquíria”, “A queda!” e “O leitor”, estamos diante de um cinema que se esgota na sua contemplação. Mesmo quando se volta para o Holocausto, para as condições de opressão do mundo, ainda que bem intencionado, esse cinema não tem outro remédio senão glamourizar o que nos mostra. Os três filmes fazem um uso extremamente funcional do passado. E nesse entendimento, o nazismo e o Holocausto são plenamente acessíveis, fechados em si mesmos em mais uma gaveta da história. Não é à toa que seus personagens saem dos filmes com a responsabilidade suspensa, redimidos pela organização ou pela interrupção das imagens. O passado se tornou um campo isento. O que se compromete é o presente. Arte e indústria, o cinema em si não é progressista ou reacionário. Talvez ele possa até ser um instrumento de poder político. Contudo, os filmes analisados revelam um uso do cinema como algo fundamentalmente mais ambíguo, ainda que igualmente perigoso: a bilheteria. Pois ao sairmos do específico desses filmes, damos de cara com a cultura a qual eles estão atrelados, como agentes e recipientes. A onipresença do visual tem instalado uma tolerância quase irrestrita com os usos e manipulações das imagens. Tudo pode, vale tudo.

Daí a impressão de indiferença que os longas aqui citados nos deixam. Essa figura da indiferença é ressaltada por Gagnebin (2006). A autora convoca nossa reflexão acerca do esgarçamento atual de todo compromisso ético e político. Ela chega até a identificar essa postura a uma outra face, os negacionistas e as perspectivas histórica revisionistas, que, desde os anos 80, têm se esforçado por negar a existência mesma dos campos de concentração. A esse relativismo, Gagnebin opõe um vínculo entre escrita, ficcionalidade, ação política e linguagem humana. Lutar contra o esquecimento é investir contra a transformação do Holocausto em mera mercadoria, em produto cultural de sucesso, facilmente digerível e assimilável, em versões mais ou menos estilizadas e espetaculosas.

A “boa representação” de Shoah

À indiferença e à banalização sentimental e ou aventureira do Holocausto e do regime nazista é comum se contrapor o rigor de “Shoah”. Claude Lanzmann recusa ao mesmo tempo qualquer imagem histórica e qualquer ficcionalização da história. Ele rejeita a



ficção (capaz de apagar o extermínio) e o documento histórico, de um lado, e torna presentes os corpos e um encadeamento mais amplo e interminável de causas e efeitos, do outro. O passado se atualiza somente por meio da palavra dos sobreviventes, confrontada vez ou outra pelo silêncio dos campos de extermínio.

O espectador se vê então confrontado à imperiosa necessidade de lutar contra o esquecimento, pelo trabalho de rememoração e testemunho, embora seja explícita a impossibilidade de encontrar as palavras que digam o horror, e de formular explicações adequadas a seu respeito. Lanzmann não lamenta a impossibilidade da compreensão. Muito pelo contrário. Ele a afirma como uma reivindicação ética.

“O que Lanzmann chama ‘a obscenidade absoluta do projeto de compreender’, isto é, querer conseguir responder à questão ‘por que os judeus foram mortos?’, remete, então, à grande tentação da metafísica que também é a do ‘bom’ senso - que consiste em querer recobrir tudo com palavras, querer tudo dobrar, mesmo o sofrimento injustificável, mesmo o êxtase da felicidade, às regras de apropriação racional e lingüística do sujeito, com a dupla intenção de confirmar seu poder e denegar ao real sua potência de interrogação” (GAGNEBIN, 2007: 107).

A radicalidade do sofrimento intervém na narração. É a exigência paradoxal de transmissão sem inteligibilidade. Seria essa a boa representação do extermínio, a que separa o horror do crime de qualquer imagem que o aproxime de nossa sensibilidade e de qualquer explicação que lhe dê uma razão aceitável para nossa inteligência? Seria essa a representação do irrepresentável? Muitos acreditaram e acreditam que sim. É o caso da própria Gagnebin. Talvez ela tenha razão.

Mas o caminho é escorregadio. Outras perguntas se impõem. Essa “boa representação” estaria imune à banalização? Não nos parece. De “Shoah” pra cá, proliferaram os documentários costurados por longos testemunhos de sobreviventes: “Vozes da lista” (1993), “Nos braços de estranhos” (2000), “Survivors of the Holocaust” (1996), “Eyes of the Holocaust” (2002), “Children of the abyss” (2002), “I remember” (2001), “Lost childhood: the story of the Birknau boys” (1997). São apenas alguns deles. O primeiro foi realizado como extra para o DVD de “A lista de Schindler”, de Steven Spielberg. O segundo levou o Oscar. Ainda que usada sem o mesmo rigor de Lanzmann, a estrutura consagrada em “Shoah” virou fórmula, oficializou-se.

Jacques Rancière nos ajuda a formular uma outra pergunta: essa “boa representação” é boa para quê? Ele mesmo rebate, “os que ignoram seu passado estão condenados a revivê-lo. Portanto, dizemos, é preciso observar o ‘dever de memória’ e olhar bem para o passado para evitar que ele se repita” (RANCIÈRE, 2005). “Shoah” nos oferece o



horror em sua realidade sensível para nos provocar a sensação de insuportável e nos levar a recusar as idéias que engendraram esse horror e a impedir que ele volte a se reproduzir. Mas a boa representação não tem um efeito mais garantido que a má.

Ou seja: podemos sempre estabelecer critérios para afirmar que "Shoah" é mais adequado para tratar do Holocausto que os demais filmes analisados nesse artigo. Agora, outra coisa completamente diferente é deduzir disso sua imunidade à banalização e ou sua capacidade de proibir ou mesmo coibir no futuro formas equivalentes de monstruosidade.

Entre a boa maneira de falar do horror passado e a maneira útil de evitar o horror no futuro, não há nenhuma ligação necessária. O pensamento edificante que quer utilizar o conhecimento do passado para garantir o futuro talvez tenha ficado no tempo dos príncipes e dos preceptores que lhes ensinavam os exemplos a ser imitados para ganhar batalhas e governar povos (RANCIERE, 2005).

A história de Benjamin

Essa exigência ética de respeito em relação ao sofrimento, mais especificamente essa compreensão que nenhum discurso saberia justificá-lo, aproxima Lanzmann de algumas das normas historiográficas e narratológicas que Walter Benjamin tentou formular. A diferença é que as teorias do pensador alemão caminham sob uma concepção diferente de história. Para Benjamin a história continua aberta. Seus escritos rompem com todo determinismo teleológico e com todo modelo ideal de sociedade que alimente a ilusão de um fim dos conflitos e, portanto, da história.

Benjamin estava tentando escapar de uma França vichysta - em que os refugiados alemães judeus e/ou marxista eram entregues às autoridades da Gestapo -, quando redigiu "Sobre o conceito de história". Como sabemos, os esforços do autor fracassaram: interceptado pela polícia franquista na fronteira espanhola, Benjamin optou pelo suicídio, em setembro de 1940. Segundo Michel Lowy, é desse mesmo ano a primeira referência a este texto, em uma carta de Benjamin a Adorno, escrita em francês em 22 de fevereiro de 1940, na qual explica a seu amigo o objetivo do documento: "Estabelecer uma cisão inevitável entre nossa forma de ver e as sobrevivências do positivismo que povoam até mesmo as concepções históricas da esquerda" (LOWY, 2005: 33).



Benjamin diagnostica um denominador comum entre o historicismo conservador, o evolucionismo social-democrata e o marxismo vulgar: a crença infável no progresso da humanidade. Essa fé inquebrantável na constante melhoria do gênero humano produz ou é produzida por um conceito de tempo que, coerentemente com sua concepção de modernidade, cria a ilusão de um nexos causal apriorístico entre os fatos. Para estas correntes, o tempo é linear e homogêneo, algo como uma sucessão ininterrupta de acontecimentos indiferentes entre si. Indiferentes porque contêm o valor do progresso, e, juntos, justificam esse devir histórico pré-determinado. É essa a conexão que leva Benjamin a sublinhar que a história apresentada é na verdade “história dos vencedores”, já que tudo aquilo que não justifica o progresso é simplesmente descartado.

É diante dessa situação que Benjamin vai propor uma nova maneira de se entender a história. Uma história dotada de uma potencialidade emancipatória e redentora. Para tanto, ele enxergará não uma homogeneidade, mas a coexistência no presente de todos os tempos genealógicos. Benjamin defende a possibilidade de romper o continuum da história dos vencedores, rumo à inauguração de um tempo de oportunidades. "A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras" (BENJAMIN, 1994: 229).

Nesse sentido, lembremos de *Angelus Novus*, de Paul Klee. A gravura protagoniza a nossa tese benjaminiana sobre o conceito de história. Nela, este “anjo da máquina”, é assim descrito: “seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas (...) O anjo da história deve ter esse aspecto” (BENJAMIN: 1994: 226). Com o rosto voltado para o passado, enquanto uma tempestade o arrasta para o futuro, o anjo vê uma catástrofe única, onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos. Na contramão, ou a contrapelo dos ventos, a figura está imobilizada e de costas para o fluxo do progresso, que, aliás, é o próprio nome da tempestade.

Outra bela imagem vem de Agnes Heller. Ela observa que no imaginário ocidental a busca utópica da humanidade teve a forma de uma viagem marítima, do barco que sai em busca da ilha da felicidade. Já a partir do século XIX, predominou a imagem do trem, a metáfora da locomotiva que avança para um futuro resplandecente. Para Heller, é justamente a essa imagem que precisamos renunciar. “A metáfora que corresponde a essa (nossa) realidade histórica é a de uma magnífica e espaçosa estação ferroviária em que estamos instalados e de onde não partiremos” (LOWY, 2005: 65).

Rememorar o passado não pode ser uma simples enumeração vazia, mas sim a tentativa, sempre renovada, de uma fidelidade àquilo que nele pedia um outro devir. “Articular o



passado historicamente não significa reconhecê-lo como ele ‘de fato conheceu’. Significa apropriar-se de uma recordação como ela relampeja no momento do perigo” (BENJAMIN, 1994: 224). Este momento de perigo é aquele em que surge a imagem autêntica do passado, que se dissolve em uma visão confortável e preguiçosa da história como progresso ininterrupto. Ao contrário, Benjamin restitui à história sua dimensão de subversão da ordem estabelecida. Somente assim poderemos “atear ao passado a centelha de esperança”.

A questão humana, um filme no presente

Baseado no romance homônimo de François Emmanuel, “A questão humana” é o terceiro filme do francês Nicolas Klotz (“A ferida”), em parceria com Elisabeth Perceval. O filme traz a história de Simon, um psicólogo sóbrio e perfeccionista, diretor de Recursos Humanos de uma corporação multinacional alemã sediada na França. Simon foi contratado para demitir mais de mil trabalhadores em um processo de "reengenharia" da empresa para melhor "racionalização" de suas linhas de produção. Ele é o que poderíamos chamar de funcionário padrão, um dos motores da gestão da empresa. Bem sucedido, ele será convocado pelo vice-presidente para investigar em sigilo o estado mental de um importante diretor-executivo. Aos poucos, Simon descobre o seu lugar nas estratégias homogeneizadoras que regem o funcionamento da máquina corporativa.

Nesse movimento, “A questão humana” flagra a si mesmo enredado em uma teia de relações de poder que envolvem o passado da Alemanha nazista. Klotz ensaja cinematograficamente a tese de que entre os governos democráticos e aqueles totalitários haveria uma certa linha de continuidade.

Antes ainda, os modos de gestão da vida e da morte - isto é, a convergência entre a biopolítica e a tanatopolítica - constituiriam o fundamento mesmo dos modernos estados-nação ocidentais, calcado no histórico desenvolvimento de técnicas de racionalização da produção, otimização do trabalho, regulação da população e seleção dos indivíduos mais aptos, puros, eficientes, competitivos e, hoje, ‘carismáticos’. Indivíduos que, por seus genes ou por seus desempenhos, tanto podem ser brutalmente eliminados de uma nação como ejetados de um sistema de valores que significa o pertencimento a uma corporação (ILANA, 2008).

É importante observar que “A questão humana” não lamenta exatamente os efeitos desse sistema. Klotz parece mais interessado em questionar os princípios que regem a



economia capitalista em sua faceta industrial e financeira. A “questão” não é o problema específico do desemprego ou do enlouquecimento de um personagem, tampouco a competitividade agressiva no mundo do trabalho, mas a lógica de funcionamento das corporações: “a redução da vida e da linguagem a uma dimensão meramente técnica, objetiva, neutra, instrumental e funcional” (ILANA, 2008).

O cineasta filma sobriamente, sublinhando uma certa assepsia e a formatação visual homogeneizada dos funcionários, em especial os masculinos. Em determinada cena, Simon vai ao banheiro. A absorção de um padrão homogenizador salta aos olhos. Vemos homens muito parecidos em seu biótipo entrando e saindo, sempre na mesma velocidade, com seus ternos bem cortados e os cabelos bem penteados. Klotz narra essa seqüência com uma gravidade discreta, do alto de uma possível câmera de vigilância. O rigor na composição do enquadramento limita a ação e a liberdade os corpos. Essa não é uma particularidade desta cena. Na verdade, em “A questão humana” os corpos estão sempre imóveis, ou sentados. O movimento é sempre difícil. Cléber Eduardo (2008) se pergunta se o realizador não estaria o cineasta com isso, com essa maneira rigorosa e clínica de colocar seus personagens em quadro, também os enquadrando, em um sentido policial, de opressão e controle.

As estratégias narrativas de “A questão humana” contaminam os enquadramentos e o próprio corpo de Simon com uma progressiva desfuncionalização e desprogramação. É como se Klotz tivesse como princípio de filmagem a mesma regra reguladora da empresa. Sua câmera limita da ação dos corpos em um enquadramento milimetricamente calculado. A idéia, no entanto, não parece ser a reprodução da lógica empresarial. Aos poucos, o que se percebe é uma completa adesão à percepção do protagonista do filme, como se fosse ele o autor mesmo desse longa.

Ou seja: a força política de “A questão humana”, para além da enorme relevância de seu diagnóstico, é seu engajamento cinematográfico. Klotz deixa claro de onde filma. Mas essa postura, mais do que uma militância política, é antes uma política de cinema. A “questão humana” - a mentalidade do controle e da delação, do apagamento de pistas e de reinvenção dos fatos, que une o método de uma corporação ao dos nazistas em sua política de extermínio - deve ser resolvida na confecção do filme.

Nada de revisionismos. “A questão humana” não nos deixa esquecer que o que importa é o presente. Aqui, o cinema é a arte do presente. O presente deve ser entendido em um sentido mais amplo, não apenas o presente instantâneo da atualidade, mas também o presente da lembrança ou evocação, aquele momento mesmo em que conseguimos



discernir a emergência do que está por vir. É um presente impuro, que, ao ser registrado pela câmera de Klotz, revela o trabalho do tempo e a coexistência de inúmeros fluxos de vida.

Como defendia Benjamin, “A questão humana” faz da história uma montagem, algo que deve ser construída no presente com fragmentos de passado. Klotz é um historiador benjaminiano por excelência, o sucateiro (Lumpensammler), coletor de trapos e farrapos que foram descartados. Pois ele se debruça sobre um passado como quem recolhe restos e rastros, tomando para si a tarefa de lutar contra o esquecimento produzido pela tradição oficial ou dominante. Ao tomar para si o trabalho de recolher restos insuspeitados e decifrar rastros, Klotz assume a tarefa de “transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados” (GAGNEBIN, 2006: 47).

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DANEY, Serge. O ‘travelling’ de Kapo. **Revista de Comunicação e Linguagens**, Lisboa, n° 23, p. 205-221, 1996.
- EDUARDO, Cléber. Falta de intimidade com uma falsa questão. In: **Revista Cinética**. São Paulo: 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/thereader.htm>>. Acesso em: 28 nov. 1998.
- _____. Entre a precisão e o controle. In: **Revista Cinética**. São Paulo: 2008. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/ensaioceleberquestao.htm>>. Acesso em: 28 nov. 1998.
- FELDMAN, Ilana. A gestão da vida entre o nazismo e o neoliberalismo. **Revista Cinética**. São Paulo: 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/ilana_feldman_indicacoes.htm>. Acesso em: 28 nov. 1998.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Historia e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. **Lembrar. Escrever. Esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- KERTÉSZ, Imre. **A língua exilada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. São Paulo: Boitempo, 2005.



RANCIÈRE, Jacques. A moral da memória. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 de fev. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1302200504.htm>>. Acesso em: 28 nov. 1998.

RIVETTE, Jacques. Da Abjecção. In: OLIVEIRA, Luís Miguel. (Org.). **Nouvelle Vague**. Lisboa: Cinemareca Portuguesa, 1999. p. 405-409.

WENDERS, Wim. Revisão de Hitler. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 dez. 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1212200413.htm>>. Acesso em 10 julho. 2009.