



Drancy Avenir: narrativa do agora com restos de memória e presença de Walter Benjamin¹

Bianca Magela Melo Silva ²
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo

O filme *Drancy Avenir*, de Arnaud Des Pallières, aborda o holocausto sem usar nenhuma imagem de arquivo ou diálogos. Trata-se de uma narrativa não convencional que usa citações de textos e apresenta imagens indiretas, como as do conjunto habitacional que hoje ocupa o local onde ficava um campo de concentração. Sua narrativa particular só é possível porque o diretor entende a história de forma anacrônica e o agora como um acumulado de tempos. Entendimento afim ao de Walter Benjamin, usado em citações no filme. O trabalho analisa a aproximação de conceitos de Benjamin com a obra, sobretudo o de montagem, e reflete sobre a narrativa resultante dessa nova concepção. Ao mesmo tempo, há espaço para a discussão sobre o uso de imagens de arquivo no cinema.

Palavras-chave

Poéticas digitais; Significação nas mídias audiovisuais; Narrativa; Walter Benjamin; *Drancy Avenir*.

1. *Drancy Avenir*, o arranjo de citações e Walter Benjamin

Os arquivos guardam imagens, áudios com depoimentos, reportagens, e livros de história que falam dos que viveram o terror do Holocausto. Mas o cineasta Arnaud Des Pallières não quis usar nada disso em seu filme *Drancy Avenir* (*Futuro de Drancy*), lançado em 1997. Preferiu citações de escritores que tratam diretamente do período ou se referem à intolerância humana, como Joseph Conrad, em “*O Coração das Trevas*”, escrito bem antes da Segunda Guerra Mundial - em 1890.

Alguns nomes, como Robert Antelme, autor de “*L’espèce humain*”, e Annette Muller, que escreveu “*La petit fille du vel’ d’ Hiv*”, são sobreviventes de campos de concentração. O filme não mostra diálogos, nem identifica locações ou pessoas. Em muitas cenas, mal dá para saber se quem fala ou pensa alto está atuando ou se apresenta

¹ Exemplo: Trabalho apresentado no NP de Comunicação Audiovisual, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, email: biancademelo@gmail.com



sua própria história. Para abordar o assassinato de 6 milhões de judeus, Arnaud Des Pallières escolheu narrar em fragmentos, com cenas alusivas e não diretas.

Toda a força da narrativa está no arranjo das citações. E serão elas o foco da nossa construção. Olhamos para o filme tentando entender como as citações se relacionam e criam uma narrativa em consonância com as imagens, quais as implicações da escolha dessa forma de narrar, e como Arnaud Des Pallières constrói sua teia dos tempos. Ele narra com imagens do presente, a partir de textos que evocam o passado, mas o título se refere ao futuro de Drancy.

É o movimento de olhar para trás no agora para enxergar o que está por vir. Algo próximo de uma definição diferente do tempo atual concebida por Walter Benjamin e explicada a seguir por Maurício Lissovsky (artigo ainda não publicado): “A concepção clássica do presente é a de um ponto infinitamente pequeno que divide passado e futuro. O *agora* de Benjamin, ao contrário, é o lugar e a ocasião em que passado e futuro visam um ao outro, onde eles se **tocam**.” (destaques do autor). Em “Magia e técnica, arte e política”, Benjamin escreve que “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras.” (p. 229)

Partimos de duas pistas principais: a primeira diz que o filme é um exemplo de montagem, tal qual Walter Benjamin entende o termo, como um acumulado de referências e fatos mapeados em contextos ou períodos históricos diferentes, mas apresentados em um mesmo plano. E, especialmente aqui, há uma opção importante de montar sem usar imagens de arquivo.

A segunda pista nos faz crer que tal construção formata uma narrativa nova, cria possibilidades de uma apropriação não convencional dos elementos de composição do filme. Nas duas afirmações, que serão melhor explicadas, o conceito de tempo é fundamental. Montar, segundo Benjamin, é organizar um mix que não separa os materiais por ordem cronológica. Para um narrador anacrônico, a história é inacabada e o passado não está morto. Ele vive como presença e ponte para o futuro nas vidas, nos lugares e na rede da experiência humana.



Montagem, arquivo e narrativa

A definição de Benjamin para montagem está nas “Passagens” (2007) e espalhada de forma fragmentada em sua obra. A construção do livro citado é um claro exemplo de aplicação do termo. Parágrafos vizinhos apresentam temas e autores que, tradicionalmente não estariam juntos. Não há problema, para Benjamin, em citar trecho da *Encyclopédie Française* sobre o futuro, e, sem seguida buscar em Georg Simmel elucidações para a “antinomia entre o conceito de cultura e os domínios autônomos do Idealismo clássico”. (p 522)

No Fragmento “N”, intitulado Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso, o escritor expõe os critérios adotados na composição da obra.

“Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.” (p. 502)

Montar é aceitar o anacronismo e, como disse Benjamin e seus intérpretes, é aceitar a quebra do continuum da história, tornar semelhantes os fenômenos ou coisas, não importa de “onde” tenham vindo. Mas sempre objetivando apresentar outra narrativa, nova maneira de expor e provocar as lembranças.

Em uma bela definição, Benjamin diz que a história é a poética do acontecimento. Isto nos leva ao que ele chama de imagem dialética. Diferente do simples fato histórico, ela aparece no estudo da história como um elemento de conexão, desde que o historiador esteja aberto para aceitar esse encontro, no presente, do vestígio do passado. Melhor dizendo, o passado aparece atualizado. “Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o “ocorrido desde sempre””. (BENJAMIN, 2007, p. 506).

O presente precisa encontrar o passado para que haja um salto ao futuro. Assim se caminharia para a redenção - o *tikkun*, para os seguidores da cabala, ou a apocatástase cristã, reconciliação da humanidade com ela mesma. Referência teológica na obra de Walter Benjamin, entre tantas outras, a redenção é apresentada junto à figura de um Messias que faria atenderia ao apelo do passado.



“É preciso lembrar”, evoca. E ele, sendo judeu, refere-se também à história de resistência do seu povo. As cenas do Mercador de Veneza, no filme *Drancy Avenir*, aludem à situação secular dos judeus. “A humilhação é a insígnia de nossa gente”, diz a certa altura Shylock, interpretado por Orson Welles.

Lembrar e contar, como fazem, também com o tema do holocausto, Claude Lanzmann e Jean-Luc Godard. As diferenças nas construções de “*Shoah*”, do primeiro, e de “*Histórias do Cinema*”, do outro, renderam boas discussões entre críticos e estudiosos da arte e das narrativas. Um deles, Didi-Huberman, desenvolveu uma boa argumentação sobre o uso de imagens de arquivo. Godard não se importa em usar imagens oficialmente de arquivo, inclusive sobrepostas a cenas de filmes. Lanzmann não as usa e constrói toda a narrativa com depoimentos de sobreviventes. Vale recuperar parte das argumentações para refletir sobre a opção que também faz Arnaud Des Pallières de não usar imagens de arquivo.

Depois de lançado “*Shoah*”, Lanzmann atacou o uso das imagens de arquivo, alegando que elas não equivaleriam à verdade dos campos de concentração e, sendo assim, melhor não usá-las. Ele argumentou também que era ruim mostrar fotos que poderiam ser usadas como argumento para os negacionistas (os que falam que não foi bem assim da forma como contam que o holocausto teve lugar na Europa).

“Siempre he dicho que las imágenes de archivo son imágenes sin imaginación. Petrifican el pensamiento y aniquilan todo poder de evocación. Es preferible hacer lo que he hecho yo, un inmenso trabajo de elaboración, de creación de la memoria del acontecimiento. Mi filme es un “monumento” que forma parte de lo que monumentaliza (...)” (LANZMANN, citado por DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 143)

Lanzmann e alguns seguidores falaram especialmente contra a exposição de quatro fotografias tomadas em um dos crematórios de Auschwitz, em um momento de grande risco, por um dos membros do *Sonderkommando*. Didi-Huberman não só aprovou a exposição, como escreveu o livro “*Imágenes pese a todo*” (2004), no qual faz um estudo detalhado delas e suas implicações, discute a apropriação de imagens arquivadas e aproveita as alfinetadas de Lanzmann para argumentar.



Lá ele expõe que, tanto quanto recolher testemunhos, lidar com imagens de arquivo é um trabalho de elaboração e cruzamento de dados. Nos dois casos, diz Didi-Huberman, há manipulação e, em nenhum deles, há isolamento “da verdade”.

Ele afirma que os testemunhos do filme “Shoah” formam um arquivo e nós estendemos a idéia para o conjunto de citações de Drancy Avenir. Neste caso, o diretor parece insinuar que o que restou foi a linguagem. O que para Arnaud Des Pallières parece mais crível são os pedaços do passado contidos nos textos, evocados pela memória de quem passou pelos campos ou pensou na intolerância ou na maldade do homem contra o homem.

Didi-Huberman faz uma pergunta que aqui aplicamos ao filme de Arnaud Des Pallières. “Como conciliar la destrucción de las huellas con la indestructible memoria de la destrucción (problema inherente, ya se sabe, a todo pensamiento de la Shoah)?” (p. 149) . Drancy Avenir responde a esse chamado da memória indestrutível mesmo com a destruição das provas.

No lugar de colher depoimentos, como fez Lanzmann, Des Pallières preferiu responder com textos já impressos. Eles já foram assinados e assumidos por seus responsáveis. Ele os procurou depois, quando já eram coisa instituída. Mesmo que ele faça uma colagem, ou, melhor dizendo, uma montagem com a seleção das citações, é importante atentar para a diferença de entrevistar e de colher tal qual o autor da fala disse. A indução, se há, está localizada na apropriação e na disposição dos textos, não na condução das entrevistas. Longe de querer fazer render a discussão entre Lanzmann e Didi-Huberman, a observação entra aqui apenas como uma diferenciação de processos.

Real ou alusivo?

Mas, afinal, o filme de arquivo é mais real do que Drancy Avenir? Des Pallières faz uma narrativa pouco crível? É fácil duvidar de qualquer resposta totalizante às duas questões. A citação-depoimento foi o recurso usado pelo cineasta para verbalizar o extermínio. “Dar testimonio significa explicar *pese a todo* lo que es imposible explicar del todo”, conceitua Didi-Huberman. (p. 158) No lugar do todo, uma parte todo, um



pequeno resto ou recorte com validade - referência a um conceito caro a Walter Benjamin, o de mônada (unidade que contém o todo) de Leibniz:

“(...) erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total.”
(BENJAMIN, 2007, p. 503)

As pequenezas benjaminianas no filme são as ruínas só vivas na memória de quem escreveu os depoimentos. Elas estão cheias da “verdade” de quem fala. Des Pallières elege a memória como a vida pulsante do fato morto. Se se pode dizer que algo está vivo é a memória, exposta nos textos, influenciada por todo tipo de sentimento de dor, tristeza, desesperança e talvez de prazer ao apontar o que fizeram humanos com humanos. Talvez fantasias do que poderia ter ocorrido, do que foi nos sonhos frios das camas duras do dormitório. Mas vêm da memória. Mais do que lembranças, são rememorações, como as que transpunha ao papel com maestria Proust.

Benjamin disse que a pureza do olhar é impossível de ser alcançada: “(...) cada fato histórico apresentado dialeticamente se polariza, tornando-se um campo de forças no qual se processa o confronto entre sua história anterior e sua história posterior. Ele se transforma neste campo de forças quando a atualidade penetra nele.” (BENJAMIN, 2007, p. 512)

Os fragmentos recortados por Arnaud Des Pallière mostram a verdade mais particular, mas, apresentada de forma que ela se torna anônima e, logo, universal. Apesar de citar discretamente nos créditos finais nomes dos autores usados, ele não quer identificá-los no momento em que são citados. “Este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem.” A frase é de Walter Benjamin, explicando a composição das Passagens (p 500), mas poderia ter sido dita por Des Pallières. Os vestígios, no sentido de provas materiais do passado não estão lá, foram substituídos pela apropriação dos vestígios comunicados pela língua.

Aqueles textos não são de ninguém, são de todos, assim como a “conta” da tragédia. Algo parecido com o que Marguerite Duras cita em seu romance, “A dor”, escrito enquanto ela esperava o marido Robert Antelme, preso e torturado:

“Se esse crime nazista não for ampliado em escala mundial, se não for entendido em escala coletiva, o homem concentracionário de Belsen que morreu só, com alma coletiva e consciência de classe, a mesma que sabotou os trilhos daquele trem, certa noite, em determinado ponto da Europa, sem chefe, sem uniforme, sem testemunha, terá sido traído. (...) A única resposta para esse crime é transformá-lo num crime de todos. Partilhá-lo. Assim como a idéia de igualdade, de fraternidade. Para suportá-lo, para tolerar a idéia, partilhar o crime.” (DURAS, 1985, p. 50).

“A dor” é, ao contrário de *Drancy Avenir*, um recorte individual no todo ordinário e sem identidade. A autora escreve sobre a presença da morte como um fantasma que se materializa em imagens mentais, falta de notícias e em uma espera de seis anos. Fatos históricos se juntam à lembrança dela do passado, à sua rememoração do que poderia ter sido, às aparições que lhe atormentavam a mente, a seu alucinante relógio mental. Mais um bom exemplo de montagem de contextos criando uma narrativa específica.

“Em uma vala, com a cabeça virada para a terra, as pernas dobradas, os braços estendidos, ele está morrendo. Morreu. Entre os esqueletos de Buchenwald, o dele. Faz calor em toda a Europa. Pela estrada, ao lado dele, passam os exércitos aliados em seu avanço. Morreu há três semanas. Foi isso, foi isso o que aconteceu. Tenho essa certeza. Ando mais depressa. Sua boca está entreaberta. É noite. Pensou em mim antes de morrer.” (DURAS, 1985, p. 11)

Liberdade para um novo formato

Quando não é preciso haver divisão formal de tempos, há liberdade para criar sem um marcador “lógico”. O anacronismo é mais do que uma maneira do diretor ver o tempo. É sua chave para as não conexões diretas, para esse novo tempo em que as coisas estão acontecendo no agora da cognoscibilidade benjaminiano.

O capitão está subindo o rio em *Drancy Avenir*, enquanto em outra cena, uma cantora canta lindamente, talvez para amenizar o peso das lembranças da Shoah e naquele mesmo tempo um morador da Cité de La Muette olha o vento que balança a cortina da sua janela e faz sombra em seu rosto. Nenhuma ligação entre eles, toda ligação, todos simbolizando o universal. A dor, a geografia, a fala, o silêncio, os olhos e, no final, a câmera, irmana-os. *Drancy* é o mundo.



Nesse sentido, o anacronismo liberta o diretor. Toda sua construção é marcada por essa “liberdade”. Ele pode passear entre os contextos e escolher não mostrar o que fala. Ele apenas induz o espectador a imaginar conexões entre a Drancy de ontem e a de hoje.

Drancy mais de perto

Durante a segunda guerra mundial, o campo de concentração de Drancy, na periferia de Paris, abrigou judeus que viviam na França. Muitos foram exterminados ali e outros levados para campos na Alemanha. Nada que inicialmente aluda ao passado dos campos é mostrado em *Drancy Avenir*. Há muitas imagens da Drancy de hoje com ruas e fachadas de prédios vazias, trens cumprindo rotas e crianças brincando em um parque.

O filme de Arnaud Des Pallières é resultado de um cruzamento de histórias. Uma jovem historiadora busca vestígios na Cité de La Muette (cidade do silêncio), conjunto habitacional que está exatamente no espaço onde funcionou o campo; um idoso sobrevivente dos campos fala do quanto é solitária sua experiência de dor; e, enquanto a câmera percorre um rio grandioso e exuberante, um capitão narra sua expedição exploratória e termina por evocar a imagem máxima da ânsia de civilizar a qualquer preço, retirada de “O coração das trevas”: “extermine todos os brutos”, diz a nota no fim do relatório encomendado ao colonizador Kurtz pela Sociedade Internacional para a Supressão dos Costumes Selvagens.

As vozes interpelam sobre a solução para tratar o delicado assunto: “o que vocês, historiadores, vão fazer quando todos os sobreviventes estiverem mortos?” pergunta a cantora que, ao lado do pai, saiu viva do campo de Drancy. “Nenhum de vocês sobreviverá para testemunhar e, mesmo se alguns escaparem, o mundo não acreditará neles”, diz outra fala em off.

Na sala de aula, jovens aprendem sobre o que seria essa nova maneira de tratar a história. Eles lêem depoimentos e escutam o professor repetir as teses “Sobre o Conceito de História”, de Benjamin, onde se lê no livro e se ouve no filme que “existe um encontro secreto marcado entre as gerações precedentes e a nossa.” E o professor completa: a ausência deles retorna como presença. Quando um aluno pergunta por que



continuar falando disso depois de tanto tempo e de outras catástrofes, ele não sabe bem o que responder, mas diz que fala do que viveu.

O professor perturbado pela memória – dos outros, mas talvez dele, sim são dele – é o historiador benjaminiano que não perde de vista a redenção dos que sofreram. Os jovens são as novas gerações postas em contato com a “agoridade” do acontecimento. Fora dali, as pessoas lêem depoimentos publicados no pós-holocausto, mas é como se os fatos tivessem ocorrido “ontem”. Essas pessoas que lêem são a própria experiência dos judeus na guerra. O futuro e o passado de Drancy se encontram no presente de quem busca saber. E o filme convoca um olhar para os fatos.

Despedida

Dada a quantidade de citações em *Drancy Avenir* e nossa modesta proposta, não é intenção fazer um mapa delas. Nem julgamos ser fácil fazê-lo, muito menos tentar compreender um filme à luz das figuras encantadoras, mas complexas de Walter Benjamin. Mas Maurício Lissovsky disse que, antes de compreender seus conceitos, devemos tropeçar neles. Foi o que tentamos fazer. Esbarramos para tentar visualizar um rumo. A estrada que se abriu é muito luminosa, mas repleta de pequenos entroncamentos, curvas, e não apresenta sinalizações claras, o que nos obriga a percorrê-la de novo em outras oportunidades.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. **Infância e história. Destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG/Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2007.

DIDI-HUBERMANN, Georges. **Imágenes pese a todo**. Barcelona: Editora Paidós, 2004.



DURAS, Marguerite. **A dor**. São Paulo: Círculo do Livro: 1985

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.