



## Noite e Neblina e a imagem-arquivo como testemunho da Shoah<sup>1</sup>

Ricardo LESSA FILHO<sup>2</sup>

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

### RESUMO

O presente artigo tratará de analisar a partir do filme *Noite e neblina* (1955) de Alain Resnais, a importância fundamental da imagem-arquivo como um vestígio testemunhal do horror instaurado nos campos nazistas. Como estes arquivos, na composição do filme, permitem que a obra de Resnais resplandeça diante do tempo, e que o seu valor imprescindível reside justamente na potência de suas imagens: *Noite e Neblina* nos obriga a ver o horror nazista justamente para jamais esquecermos até onde o homem e a sua barbárie podem ir.

**PALAVRAS-CHAVE:** Noite e Neblina; Imagem-arquivo; Nazismo; Catástrofe.

### INTRODUÇÃO

*Noite e Neblina* parte da imagem-arquivo para tentar restaurar as ruínas da catástrofe, revela-nos a partir do arquivo imagético sobrevivente um traço do horror que o regime nazista instaurou. Este traço da memória histórica ao mesmo tempo tão frágil e tão potencializado por um horror que nos fere a cada retorno possível, este momento tão difícil de suportar que é *olhar e sentir* aquelas imagens de seres humanos desorbitados pelo próprio homem a nos sequestrar, a nos raptar de nossa crença na humanidade mesma. Assim é a força do arquivo em *Noite e Neblina*.

O filósofo Georges Didi-Huberman descreve que o filme de Resnais, tal como mais tarde *Shoah*<sup>3</sup>, começa com a dor imóvel de paisagens vazias ou, pior ainda, banais. Ele relembra das palavras de Michel Bouquet, escritas a partir do texto de Jean Cayrol, que abrem o filme: “mesmo uma paisagem tranquila, mesmo uma pradaria com voos de corvos, colheitas e queimadas, mesmo uma aldeia de férias, com uma feira e um sino, podem conduzir simplesmente a um campo de concentração”. *Shoah*, continua Didi-

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 2 a 4 de junho de 2015.

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de Comunicação da UFPE, email: [ricardolessafilho@hotmail.com](mailto:ricardolessafilho@hotmail.com).

<sup>3</sup> Filme dirigido por Claude Lanzmann, que ao contrário do filme de Resnais, despreza completamente o uso do arquivo da catástrofe nazista.



Huberman, perturbou-nos com as clareiras vazias do campo de concentração de Chelmo, reconhecida por Simon Srebnik, assim como *Noite e neblina* perturbou-nos com seus campos vazios percorridos por extraordinários “*travellings* sem tema” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 165).

Esses *travellings*, também noticiados por Alain Fleischer, apontam no filme de Resnais para um desapossamento do drama e do espetáculo, nos quais o movimento da câmera captura não o elemento humano, mas o vazio, o abismo, um fantasma:

Em *travellings* lentos, a câmera não se mexe senão nos cenários vazios, reais e vivos – ligeira agitação dos tufo de erva – mas vazios de qualquer ser, e de uma realidade quase irreal à força de pertencer a um mundo que, para mais, é o de uma improvável, impossível sobrevivência. A câmera parece deslocar-se em vão, sem efeitos reais, desapossada do drama, do espetáculo que estes movimentos parecem acompanhar, mas que não são senão os de fantasmas invisíveis. Tudo está vazio, imóvel e silencioso; fotografias seriam suficientes. Mas, precisamente, a câmera move-se, ela é a única a mover-se, ela é a única vida, não há nada a filmar, ninguém, só resta o cinema, não há nada de humano e de vivo a não ser o cinema, diante de alguns vestígios insignificantes, derrisórios, e é este deserto que a câmera percorre, é sobre ele que ela inscreve o rastro suplementar, rapidamente apagado, dos seus trajetos muito simples (FLEISCHER, 1998, p. 33).

Durante a montagem do filme, neste raro momento em que o homem pode controlar o nascimento da efígie, Resnais, confrontado com a “nova” natureza daquelas imagens, foi acometido por uma vertigem insustentável:

Tinha certa impressão de irrealidade, porque pegar uma dessas tomadas com outra, logo deslocá-la para obter certo efeito... me dava má consciência, e ao mesmo tempo me obrigava a refletir sobre a condição humana... fiz a montagem do filme em uma espécie de estado de vertigem (RESNAIS apud LINDEPERG, 2009, p. 59).

Essa vertigem se apoderou de boa parte da equipe que estava ajudando na montagem do filme, como aponta Sylvie Lindeperg (2009, p. 59) a partir da recordação de Henri Colpi que relata o momento de pânico de Anne Sarraute, outra ajudante, quando foi deixada sozinha por alguns minutos na sala de montagem: “[ela] enlouqueceu quando viu na moviola uma tomada que nunca havia visto, e que era um horror. Teve medo, saiu correndo e veio nos buscar, com o coração batendo desesperadamente”. Esta vertigem que é também uma *malaise*, no sentido que Danielle Quinodoz (1997) atribuiu, como aquilo que pode causar uma fraqueza, uma perda dos poderes mentais e físicos, sudorese fria, náusea etc. É do próprio aviltamento do homem



à imagem capturada dos campo sustentar a hecatombe humana, a destruição absoluta a partir de uma montagem nos faz sim compreender a profunda vertigem da equipe que trabalhava na Rue de Poissy; afinal, como suportar tais imagens, imagens totais do homem e daquilo que quase foi o seu fim? Assim,

a vertigem não exclui o rigor, e o risco de cair, intencionalmente, na "má consciência", cada tomada de *Noite e neblina* está colocada com uma precisão e uma maestria que provam o excepcional talento de um montador que dava a esta etapa do trabalho uma função equivalente a uma encenação. Este confronto da arte com a dor e o trágico foi produzido na Rue de Poissy (LINDEPERG, 2009, p. 59).

Há uma espécie de “outro mundo” habitando as imagens de *Noite e neblina*, como se um excerto das imagens de arquivo que Resnais se utiliza tivessem sido capturadas a partir de uma dimensão de vestígios inumanos: os corpos mutilados, os corpos desmembrados das cabeças, os corpos ora incinerados completamente, ora parcialmente, as crateras que atravessam a pele e a face humanas, a bacia que sustenta uma pilha de crânios de homens e mulheres (e a máxima de Lévinas, que dizia que era o rosto humano que impedia o homem de matar, foi aniquilada), os sabões feitos a partir da gordura do corpo humano, os mortos esqueléticos que morrem de olhos abertos, a imagem dos muçulmanos, estes homens mais mortos do que vivos... “para mostrar até que ponto se trata de outro mundo”, diz Resnais, e “nos esforçamos para montar curtos planos gerais e longos primeiros planos” (RESNAIS apud LINDEPERG, 2009, p. 59).

E diante das fusões entre a imagem-arquivo (as imagens em preto e branco) e as imagens do presente (daquele presente de 1955, filmadas em cor), existe uma diferença estilística considerável, perfeitamente visível ao analisarmos a duração média dos planos, a saber: as imagens-arquivo duram de dois a cinco segundos, enquanto as imagens coloridas duram aproximadamente entre quinze e vinte segundos cada. Além disso, como mais detalhadamente aponta Linderperg (ibid.), as tomadas coloridas que representam um terço do filme são apenas vinte e oito, enquanto as tomadas em preto e branco totalizam 279, trazendo a conclusão de que “um plano em cores dura em média o mesmo que quatro ou cinco planos em preto e branco”. O ritmo do filme, como escreve a historiadora francesa, estaria dado pela oposição entre a alternância do movimento “amplo e longo” das sequências coloridas, e o movimento “brusco, entrecortado” das imagens de arquivo.

A preferência formal de Resnais por longos primeiros planos em detrimento dos planos gerais curtos tem uma consequência estética: fragmenta o corpo das vítimas e deixa um rastro preparatório que evoca a transformação do ser humano em coisa, alguma coisa que pode ser trocada, experimentada, ou simplesmente exterminada.

Vale lembrar que as imagens-arquivo que Resnais utiliza em *Noite e neblina* não são somente as imagens filmadas dos campos nazistas (sejam quando estes ainda funcionavam, sejam imagens logo após a liberação), mas o cineasta francês também recorre a imagens da genealogia do cinema para compor o panorama arquivista fundamental que é o seu filme. Nos primeiros planos de *Noite e neblina*, Resnais se utiliza de fotogramas presentes em *O triunfo da vontade* (1934) (fig. 1), de Leni Riefenstahl, assim como um plano de *A última etapa* (1948) (fig. 2), de Wanda Jakubowska, quando nos primeiros minutos do filme francês um grupo de soldados, cobertos por uma névoa cuja fotografia amplifica sua obscuridade, vigia os deportados que estão saindo dos vagões de um trem.



FIGURA 1 – Imagem de *O triunfo da vontade* (1934) presente em *Noite e neblina* (1955)



FIGURA 2 – Um plano de *A última etapa* (1948)  
presente em *Noite e neblina*

O sempre cirúrgico Serge Daney tinha razão, como aponta Didi-Huberman: *Noite e neblina* apostava em abalar a *memória* partindo de uma contradição entre documentos inevitáveis da história e marcas repetidas do *presente*<sup>4</sup>. Estes documentos da história são as famosas imagens de arquivo – a preto e branco –, que deixaram mudos de pavor os espectadores da época e que o cineasta Claude Lanzmann, hoje, pretende refutar pelo que considera como falta de rigor histórico<sup>5</sup>, embora o arquivo “felizmente não esgota nem seus mistérios nem sua profundidade” (FARGE, 2009, p. 12).

---

<sup>4</sup> No famoso artigo *Le travelling de Kapo*, Daney escreve: “Eu ouvi o comentário desolado de Jean Cayrol na voz de Michel Bouquet e a música de Hanns Eisler que parecia odiar existir. Estranho batismo de imagens: *compreender ao mesmo tempo que os campos eram verdadeiros e que o filme era justo*. E que o cinema – ele sozinho? – era capaz de acampar nos limites de uma humanidade desnaturada. Eu sentia que as distâncias estabelecidas por Resnais entre o assunto filmado, o sujeito filmante e o sujeito espectador eram, em 1959 como em 1955, os únicos possíveis. *Noite e neblina*, um ‘belo’ filme? Não, um filme *justo*” (DANEY, 1992).

<sup>5</sup> Didi-Huberman revive um depoimento de Claude Lanzmann a Vincente Lowy no seu livro *L’Histoire infilmable*, em que o documentarista francês diz a um projetista que, caso *Noite e neblina* seja exibido na sessão anterior a *Shoah*, ele cancelará a exibição do seu filme, já que nas palavras do próprio: “a confrontação ou a contiguidade dos dois filmes não tem sentido. Mesmo se o tema é idêntico, *Shoah* não tem nada a ver com *Noite e neblina*” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.170). Essa é apenas mais um dentre os tantos atos arrogantes de Claude Lanzmann em relação a tudo aquilo que veio antes ou depois de seu filme *Shoah*. De alguma maneira, Lanzmann tenta fazer de seu filme a verdade absoluta da catástrofe, aniquilando todas as outras imagens, os outros testemunhos fissurados; enfim, impossibilitando, à luz de sua obra máxima, que os vestígios de parte fundamental da história sejam reavaliados, estudados novamente como um esforço, por mais frágil que ele seja, de tentar compreender um pouco mais dessa cesura legada à humanidade.

Devido a sua natureza sobrevivente, não há razão para desprezar o arquivo, como fez Lanzmann, porque é ele mesmo uma prova possível do que foi o nazismo; testemunhos é aquilo que essas imagens-arquivo são, porque embora deslocadas e fragmentadas, apesar de sua natureza incompleta, elas nos permitem *pensar* e *ver* a ferida diante da humanidade que o *Lager* impôs. As marcas do presente, diz o Didi-Huberman, vêm do “olhar sem tema” que Resnais lança sobre as paisagens vazias dos campos nazistas filmados em cores, “mas vêm também de uma vontade de dar todo o espaço sonoro do filme a dois sobreviventes das perseguições nazistas<sup>6</sup>: não *testemunhos* no sentido estrito da palavra, mas escritas voluntariamente distanciadas” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 168).

Georges Didi-Huberman por fim aponta para a decisão formal – de índice radical – que Alain Resnais elege para o seu documentário, e onde essa escolha comporta sempre uma aporia correlativa, já que o que é atingido num dado momento, perde-se noutro:

Nas escolhas que faz relativamente à duração dos planos e à montagem, Resnais atinge esse poderoso sentimento de presente, que nos dá uma representação sintética daquilo que poderia ser “um campo” na Alemanha nazi. Consequentemente, “os campos” não se distinguem e a dimensão da análise histórica passa para segundo plano (lembramos que a distinção entre campos de extermínio e de concentração ainda não era prática corrente na historiografia dos anos cinquenta). Consequentemente, a imagem dos corpos esqueléticos vem constituir um “ecrã que se interpõe ao massacre de mulheres e de crianças perfeitamente sãs, conduzidas às câmaras de gás mal acabavam de descer dos vagões” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 168).

As imagens-arquivo utilizadas em *Noite e neblina* exibem um excerto fundamental da história dos campos nazistas, momentos desoladores e assombrosos, onde a natureza do testemunho e do arquivo reivindicam tanto as suas partes corroídas quanto seus papéis históricos e imprescindíveis. No panorama arquivista que Resnais monta, há um espectro de abandono, de lacunas atravessadas, de gritos da morte sufocados; o arquivo dos campos emana uma orfandade, um luto pelo homem exterminado pelo homem. O arquivo, como escreveu Arlette Farge (2009, p. 20), “ao mesmo tempo que invade e imerge, ele conduz, por sua desmesura, à solidão”. Solidão e abandono que essas imagens em sua dolorosa tarefa de transmissão legou ao mundo.

---

<sup>6</sup> Os dois sobreviventes das perseguições nazistas a que Didi-Huberman faz referência são justamente o poeta francês Jean Cayrol, sobrevivente do campo de Mauthausen-Gusen, que foi convidado por Resnais para escrever o texto de *Noite e neblina*, e Hanns Eisler, compositor alemão e responsável pela banda sonora do filme, que fugiu da Alemanha nazista em 1933.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem cesurada das câmaras de gás que o filme gravou à eternidade, aquele espaço onde o homem, como disse Blanchot, foi destruído apesar de sua indestrutibilidade, este silêncio mesmo que contamina tanto do tempo da obra de Resnais: os fantasmas daqueles mortos por gaseamento habitam o quadro do filme e o metro quadrado do chão quando a câmera invade uma das câmaras de gás, esta ruína absoluta criada pelo homem para exterminar o seu semelhante, desabitando-o de qualquer esperança, destituindo-o de qualquer verdade.

A descontextualização impossível de *Noite e neblina*, isto é, a sua importância insubstituível vem de um certo amálgama de imagens da história da catástrofe, de um caldeirão imprescindível de primeiros momentos de um acontecimento que ultrapassou tudo, e à luz de sua fecundação (o ano de 1955), aquilo que cercava os campos tanto de concentração quanto de extermínio (ainda que na época da realização do filme, a historiografia não separava a diferença entre os campos, que como hoje sabemos, é substancial) eram conhecimentos titubeantes, cindidos diante do horror de tal ocorrido.

## REFERÊNCIAS

- DANEY, Serge. 'Le travelling de Kapo'. In: *Trafic*, nº4, automne, 1992. Disponível em: <http://www.geocities.ws/ruygardnier/daneyotravellingdekapo.doc> (tradução para o português de Ruy Gardner). Acesso em: 07/05/2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.
- FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.
- FLEISCHER, Alain. **L'Art d'Alain Resnais**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1998.
- LINDEPERG, Sylvie. Noche y niebla, un film en la historia. In: **Cuadernos de cine documental 03**, pp.58-73. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 2009.
- QUINODOZ, Danielle. **Emotional vertigo: between anxiety and pleasure**. Nova Iorque: Routledge, 1997.