

A legibilidade histórica das imagens como uma lição de humanidade: notas sobre *Falkenau, Vision de l'Impossible*¹

The historical legibility of images as a lesson of humanity:
notes on *Falkenau, Vision de l'Impossible*

La legibilidad histórica de las imágenes como lección de humanidad:
notas sobre *Falkenau, Vision de l'Impossible*

Ricardo Lessa Filho

Universidade Federal de Minas Gerais | ricardolessafilho@hotmail.com

Submissão: 29 ago. 2022

Aceite: 27 dez. 2022

¹ Versão revista e adaptada de trabalho originalmente apresentado no Encontro Anual da Compós, em 2020.

Resumo: Em maio de 1945, o então cabo do Exército norte-americano Samuel Fuller, seguindo uma ordem de seu capitão K. Richmond, empunha pela primeira vez sua câmera de 16mm para registrar, ainda que precariamente, a abertura do campo nazista de Falkenau. Ao cumprir essa ordem, ou seja, filmar os nazistas, derrotados, Fuller apenas soube como responder seguindo outra ordem: oferecer uma sepultura aos mortos. Assim, o ensaio pensará *Falkenau, Vision de l'Impossible* (Emil Weiss, 1988) a partir de um regime de visibilidade, a fim de compreender seu caráter particular de dispositivo fílmico, que é também seu caráter primevo de registro histórico. Mas como retornar ao tempo dessa filmagem de arquivo? Como interrogar uma *experiência* dessa ordem sem esquecer a força política fundamental e dignificante dessas imagens? Como compreender a legibilidade histórica das imagens ali onde elas emergem à luz para nos mostrar, modestamente, uma *lição de humanidade*? Estas perguntas guiarão nossa tentativa de pensar as imagens do filme.

Palavras-chave: imagens; legibilidade histórica; lição de humanidade; Fuller; Falkenau.

Abstract: In May 1945, the then soldier of the US army, Samuel Fuller, following an order from his captain K. Richmond, used his 16mm camera for the first time to record, albeit precariously, the opening of the Nazi camp at Falkenau. In carrying out this order, that is, filming the defeated Nazis, Fuller only knew how to respond by following another: offering a grave to the dead. Thus, the essay will think about *Falkenau, Vision de l'Impossible* (Emil Weiss, 1988) from a regime of visibility in order to understand its particular character of filmic device that is also its primeval character of historical record. But how to return to the time of this archival footage? How to question an experience of this order without forgetting the fundamental and dignifying political force of these images? How to understand the historical legibility of the images where they emerge to show us, modestly, a *lesson of humanity*? These questions will guide our attempt to think about the film's images.

Keywords: images; historical legibility; lesson of humanity; Fuller; Falkenau.

Resumen: En mayo de 1945, el entonces cabo del ejército estadounidense, Samuel Fuller, siguiendo una orden de su capitán K. Richmond, tomó por primera vez su cámara de 16 mm para registrar, aunque precariamente, la apertura del campo nazi de Falkenau. Al cumplir esta orden, es decir, filmar a los nazis derrotados, Fuller solo supo responder siguiendo otra: ofrecer una tumba a los muertos. Así, el ensayo reflexionará sobre *Falkenau, Vision de l'Impossible* (Emil Weiss, 1988) desde un régimen de visibilidad para comprender su particular carácter de dispositivo fílmico que es también su carácter primigenio de registro histórico. Pero, ¿cómo volver al tiempo de este rodaje de archivo? ¿Cómo cuestionar una experiencia de este orden sin olvidar la fuerza política fundamental y dignificadora de estas imágenes? ¿Cómo entender la legibilidad histórica de las imágenes donde emergen a la luz para mostrarnos, modestamente, una *lección de humanidad*? Estas preguntas guiarán nuestro intento de pensar las imágenes de la película.

Palabras clave: imágenes; legibilidad histórica; lección de humanidad; Fuller; Falkenau.

*“Filmar para ver, mas somente depois,
num outro momento da história.
Há uma urgência em se filmar
mesmo que não se saiba o sentido que aquilo possa ter.
Filmar para trazer um sentido ainda não dado,
ainda não possível, mas já inscrito naquilo que se filma
sem que se saiba”.*
(Jean-Louis Comolli)

Introdução

Para ver a ferida verdadeiramente, é preciso tocá-la. É preciso tocar tudo do que não podemos falar. Aqui, o dedo não é senão o olho que explora e toca para abrir como um gesto impulsionado pela dor. Diremos: *abrir o arquivo* para mostrar a ferida, para ungi-la e profaná-la, para restituir aos mortos uma imagem – inclusive para sepultá-la, para dignificá-la. O horror trabalha para o esquecimento – o “inimaginável”. Mostrar é montar sucessivas vezes, para que se absorva seu tremor, sua condição de catástrofe em miniatura – em *um pequeno retângulo de 16 milímetros*. Toda ferida é também cesura, cicatriz. O espaço escurecido, como de alguém que está muito próximo de retornar ao inferno e tem de verbalizar – poderíamos dizer também: *gesticular* – suas memórias, seus traumas. A imagem insuportável – seu terror e seu tremor –, sua inquietude fundamental.

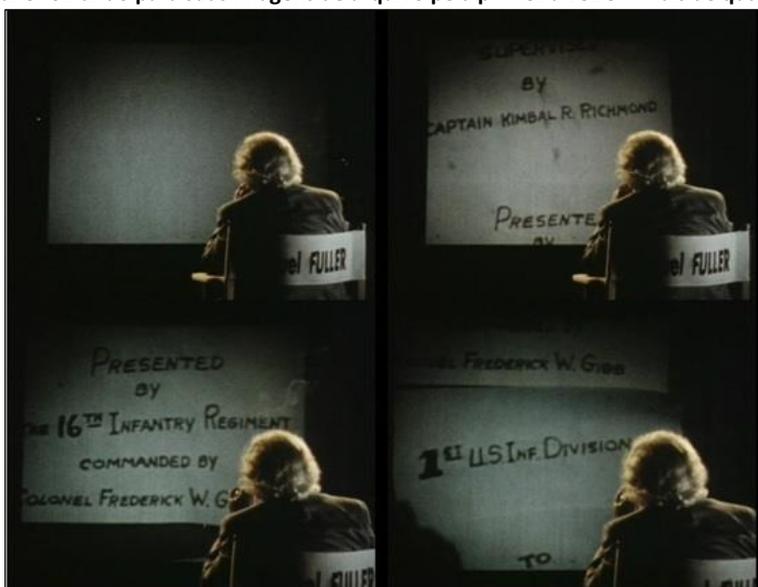
Assim, como poderia Samuel Fuller narrar de *dentro* do fundo enegrecido sem trair suas recordações mais dolorosas? Como teria Fuller então filmado a *indignação* de tantos seres humanos frente à *indignidade* dos nazistas e dos moradores ao redor do campo concentracionário? Como mostrar o silêncio intrínseco a todo testemunho (a todo arquivo de um dilaceramento), mas que mesmo assim auxilia a palavra, que a faz possível, que a faz suportar a agonia de sua violência?

A cena inaugural de *Falkenau, Vision de l'Impossible* (Emil Weiss, 1988) sai de sua escuridão: em um fundo enegrecido de uma sala de cinema, uma parcela de luz emerge e nos dá a ver uma cadeira de diretor e um senhor nela sentado, sustentando o inseparável charuto – e algo de um tremor inerte nos assegura o longo vínculo entre os dedos e a nicotina. E então suas palavras decisivas são pronunciadas: “A última batalha da infantaria americana na Europa aconteceu na Tchecoslováquia em um local chamado Falkenau”. Segundos antes, o filme nos mostra uma cena do filme de ficção bélico *The Big Red One* (1980) e a inscrição: “Samuel Fuller Bears Witness” (Figura 1).

Nesse momento de abertura, a só tempo, do filme montado por Emil Weiss e da história da filmagem, até então jamais montada (e inclusive até então jamais mostrada), de Samuel Fuller, vemos o velho cineasta retornando às imagens de seu “primeiro filme” (afirmação que precisaria de 43 anos para ser escutada), feito com uma câmera de 16mm *Bell & Howell* (à manivela), dada por sua mãe, em 1942, e até 1945 nunca utilizada. Fuller, que estava servindo ao Exército norte-americano durante a Segunda Guerra, teve de

registrar, aos 32 anos de idade, um duplo acontecimento histórico: sustentar o olhar diante da imagem da abertura de um campo nazista – essa “verdadeira abertura das portas da noite”, como escreveria Serge Daney (2015) – e registrar esse horror, mas fazendo-o a partir de um ato dialético fundamental, *desconcertante*, ou seja, filmando um ritual sepultante, mortuário, no campo de Falkenau, e fazendo de suas imagens mesmas um testemunho visual singular no instante em que foi capaz de capturar um gesto de dignidade para com os mortos.

Figura 1. Fuller olhando para suas imagens de arquivo pela primeira vez em mais de quatro décadas



Fonte: Reprodução.

Poderíamos dizer, em resumo, que, ao seguir estritamente as ordens de seu capitão K. Richmond (filmar ao mesmo tempo os nazistas, derrotados, e os proeminentes moradores ao redor do campo, que ignoravam a barbárie contígua a eles), Fuller somente soube como responder seguindo outra ordem: oferecer uma sepultura a tantos seres humanos – oferecer um gesto à altura da terra como ato derradeiro às suas dignidades. E se se trata de terra, é, portanto, a dimensão arqueológica que deve, ela também, ser mensurada ao pensar as imagens de *Falkenau*. Em um texto sobre o filme, Anita Leandro (2010, p. 108) resgata a dimensão do passado (arqueológica, portanto) que o filme montado por Weiss realiza a partir da filmagem de Fuller, voltando a pôr em jogo, a uma só vez, o destino histórico das imagens (as falas de Fuller naquele presente de 1988 e as imagens por ele rodadas em 1945), através da associação de “uma palavra viva aos documentos da guerra”, e dando uma “nova chance ao passado”, ou seja, criando, “no momento das filmagens, as condições para que as imagens de arquivo e os monumentos históricos tenham o direito à vida póstuma, às sobrevivências de que fala Aby Warburg”.

Ao mencionar Warburg, Leandro (2010) enxerga na filmagem de Fuller a noção crucial de toda imagem histórica que emerge à luz de nosso presente: o *Nachleben*, a sobrevivência. Como sabemos, Warburg estruturou uma parte considerável de seu pensamento a partir de uma “iconologia dos intervalos”, na qual as intermitências das temporalidades seriam capazes de *abrir o tempo* das imagens. As imagens de *Falkenau* são, sem dúvida, materiais sobreviventes; e por mais doloroso que seja, elas também são aquilo que o próprio Warburg (DIERS, 1995, p. 68) tinha denominado: um *tesouro de sofrimentos* (*Leidschatz*).

Assim, torna-se necessário pensar o filme a partir de um regime de visibilidade, a fim de compreender seu caráter particular de dispositivo fílmico e certamente seu caráter primevo de registro histórico. Mas como retornar ao tempo dessa filmagem? Como interrogar uma *experiência* dessa ordem, sem esquecer a força política fundamental e dignificante das imagens? De fato, como compreender a legibilidade histórica do arquivo ali onde ele emerge à luz para nos mostrar, ainda que modestamente, uma *lição de humanidade*? Estas perguntas de alguma maneira guiarão nossa tentativa de escrever sobre as imagens-arquivo de *Falkenau*, *Vision de l'Impossible*.

Filmar os campos, sustentar o olhar (ou da legibilidade que emerge à luz)

Os “olhos do mundo civilizado”, como bem definiu Georges Didi-Huberman (2015), foram direcionados aos campos nazistas, em princípio, e antes dos grandes relatos dos sobreviventes da Shoah (Primo Levi, Robert Antelme, Jean Améry) e das primeiras análises de historiadores, por fotografias e registros fílmicos. Poderíamos dizer que o conhecimento – e o convencimento – primevo sobre os campos foi algo como um *conhecimento visual*:

Os campos foram então descobertos e abertos, se não “liberados”. E os olhos também – os olhos do “mundo civilizado”, como se costuma dizer – se abriram repentinamente diante dos campos, horrorizados. Inclusive aqueles, numerosos nas esferas políticas e militares, que tinham tido conhecimento do “terrível segredo”, como chamou Walter Laqueur, não acreditavam em seus olhos. Da mesma maneira que um indivíduo confrontado com a prova do inimaginável quer beliscar-se para ter certeza de que não está tendo um pesadelo, os estados maiores chamaram sistematicamente técnicos do registro visual, cinema e fotografia, para convencerem-se eles mesmos, convencer o mundo inteiro e produzir contra os culpáveis irrefutáveis “peças de convicção” sobre a crueldade desmesurada dos campos nazistas (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 21, tradução nossa).

Esse conhecimento visual primevo sobre os campos, sobretudo para as *gerações primeiras* (aquelas que foram as primeiras a olhar o horror dos campos nazistas), estala uma legibilidade inesperada, isto é, uma legibilidade aterrorizante, *mortificante*, quando os tempos fossilizados das imagens dilaceram ou convulsionam os olhares e os saberes. É justamente acerca dessa dimensão convulsionante que Susan Sontag (1981, p. 29-30, tradução nossa) pôde escrever sobre a sua própria *descoberta* de uma iconografia específica dos campos nazistas de Bergen-Belsen e de Dachau – imagens que não cansam de dilacerar o conhecimento visual de nosso mundo:

O primeiro encontro com o inventário fotográfico do horror extremo [*ultimate horror*] é um tipo de revelação, a revelação prototipicamente moderna: uma epifania negativa. Para mim, foram as fotografias de Bergen-Belsen e Dachau que encontrei por casualidade em uma livraria em Santa Monica, em julho de 1945. Nada do que vi – em fotografias ou na vida real – jamais me afetou de uma maneira tão aguda [*sharply*], profunda, instantânea. Na verdade, acredito possivelmente dividir minha vida em duas partes, antes de ver aquelas fotos (eu tinha 12 anos) e depois, embora isso tenha ocorrido muitos anos antes de eu compreender plenamente do que elas tratavam. O que se ganhava ao vê-las? Eram meras fotografias, e de um acontecimento do qual eu apenas tinha notícias e de maneira nenhuma poderia remediar. Quando olhei essas fotografias, algo cedeu. Tinha alcançado algum limite, e não apenas o do horror: me senti irrevogavelmente afligida, ferida, mas parte de meus sentimentos começaram a enrijecer-se; algo morreu; algo ainda chora [*something went dead; something is still crying*].

Toda essa iconografia do horror é um arquivo da destruição de seres humanos, constituindo-se, ao mesmo tempo, um ato de conhecimento e um sofrimento diretamente experimentado pelo olhar: uma implicação – e Sontag (1981) expôs decididamente essa questão nas palavras acima – no processo de olhar e de padecer a uma só vez (“algo morreu, algo ainda chora”). Simultaneamente ao horror da descoberta no fim da infância, Sontag percebeu, nas imagens de Bergen-Belsen e de Dachau, a legibilidade de um acontecimento histórico tão complexo, e quando ela fala de um enrijecimento (“meus sentimentos começaram a enrijecer-se”), poderíamos compreender que essa dureza de seus sentimentos – o aniquilamento de qualquer ideia de “mundo purificado” – se dá pela dificuldade em assimilar, pela primeira vez, o horror real do mundo e que se constitui uma espécie de *infância roubada pelas imagens* – é por isso que algo, mesmo tanto tempo depois, *ainda chora*.

Walter Benjamin (2004a, p. 463), algumas décadas antes da autora norte-americana (mas sem jamais debruçar-se sobre as especificidades dos campos nazistas), soube fotografar, micrologicamente, os vestígios, as marcas minúsculas de um acontecimento, mas que, contudo, são cruciais para compreender os instantes de perigo em que neles podem estar impregnados, quando escreve: “descobrir então na análise do pequeno momento singular [*in der Analyse des kleinen Einzelmoments*] o cristal do acontecimento total”.

De tal modo, são nesses instantes do tempo fossilizados em imagens que Sontag (1981) percebeu, com seus olhos e com sua emoção, aquilo que Benjamin (2004a) traduziu mais filosoficamente: o pequeno momento singular onde se é capaz de perceber todo o horror do acontecimento. Mas esse pequeno momento singular emergido à luz, sabia bem o autor de *Infância em Berlim*, não poderia existir, ou seja, ser olhado – como fizera Sontag –, sem a dificuldade intrínseca de perceber essas imagens como imagens dialéticas, como imagens capazes de pôr em funcionamento seu próprio “ponto crítico” e seu campo de “cognoscibilidade” – sua apreensão fundamental. “Faz falta então, hoje”, escreve Didi-Huberman (2015, p. 23, tradução nossa), “inclinarse duas vezes sobre (as imagens) para extrair uma legibilidade histórica tão dura de sustentar”.

Não seriam certos instantes de uma nova legibilidade, de uma “legibilidade tão dura de sustentar”, que são *despertadas* em Fuller, ao rever, depois de tanto tempo, suas próprias imagens da liberação de Falkenau? Fuller às vezes de frente, às vezes de costas para a câmera de Weiss, tentando restituir, plano após plano (como um arqueólogo das imagens), os fatos em sua complexidade: “O face-à-face [sic] da testemunha da História com os arquivos vai suscitar um depoimento revelador sobre a persistência do passado no presente”, escreve Leandro (2010, p. 109), que conclui que aquilo que Fuller descobre ao rever suas imagens da “guerra” são elementos que outrora escaparam a sua percepção, como as colinas que circundam o campo, por exemplo, e de onde os moradores de Falkenau podiam perfeitamente ver os prisioneiros. Esses detalhes outrora imperceptíveis emergem, para o assombro do cineasta, como um *tesouro de sofrimentos* outrora soterrados e cuja redescoberta através das imagens lhe possibilita uma nova legibilidade histórica.

É simplesmente inviável falar de legibilidades da imagem – dos “relâmpagos”, das ressurgências dialéticas – sem expor e voltar a expor (sem montar e remontar) a Benjamin (2004b) e suas preciosas anotações sobre as imagens que retornam, que surgem na duração de um clarão e que portam em si mesmas índices históricos cujas temporalidades abrem o olhar para as mutações, para as permanências, isto é, para a *fulguração* das imagens cujo choque, contudo muito breve, faz emergir, à luz um regime de visibilidade, a “autêntica historicidade das coisas”, que no instante seguinte desaparece para reaparecer num outrora inesperado. Esta é, sem dúvida, uma cena possível da “dialética em suspenso”, da imagem dialética em si mesma e, claro, da sua legibilidade intrínseca:

O que distingue as imagens [Bilder] das “essências” da fenomenologia é seu índice histórico. [...] Pois o índice histórico das imagens não somente diz a que tempo determinado pertencem, diz sobretudo que somente em um tempo determinado alcançam legibilidade [Lesbarkeit]. E, certamente, este “alcançar legível” constitui um ponto crítico determinado do movimento [kritischer Punkt der Bewegung] em seu interior. Todo presente está determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: todo *agora* é o *agora* de uma determinada cognoscibilidade [Erkennbarkeit]. Nele, a verdade está carregada de tempo até explodir [...]. Não é que o passado lance luz sobre o presente, ou o presente sobre o passado, senão que a imagem é aquilo onde o que foi se une como um relâmpago ao *agora* em uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética em repouso. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do que foi com o *agora* é dialética: não de natureza temporal, mas de natureza figurativa [bildlich]. Somente as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem lida [das gelesene Bild], ou seja, a imagem no *agora* da cognoscibilidade, leva no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso [des kritischen, gefährlichen Moments], que subjaz a toda leitura [Lesen] (BENJAMIN, 2004b, p. 465, tradução nossa).

O que Emil Weiss realizou no momento em que decidiu recuperar a filmagem de Fuller foi transformar aquelas imagens, até então abandonadas em depósitos, em um exercício dialético, ao realizar um gesto que fundiu a uma só vez o *outrora* (1945) com o *agora*

(1988), concedendo uma nova chance para ler o tempo e ler as imagens – como fôssemos trespassados por luzes, filmados –, para então revolvê-las, decifrá-las diante de um presente sempre renovado. E no meio do mal-estar de toda aquela tenebrosa constelação se-pultante, uma legibilidade dilacerante emerge à luz, e emerge junto a ela uma noção histórica mais ou menos fiel, uma lição à primeira vista acerca da dificuldade intrínseca de aprender a ver (o horror real) e a ler (as problemáticas de uma legibilidade atroz), ao mesmo tempo que desloca para diante de nós a exigência de sustentar o olhar, apesar de tudo, pois essas imagens ajudam a

compreender um aspecto importante do mal-estar que (elas) suscitam fatalmente [...]: se sua legibilidade é ainda problemática, não é porque sua visibilidade seja ilusória ou queira esconder algo – ao contrário, tudo ali está concisamente mostrado “em estado” –, é porque sua *temporalidade* mesma é insuportável ou, melhor, está deslocada da trágica experiência que documenta. Se os filmes militares da liberação dos campos obliteram algo, é em princípio – e fatalmente – a duração: não se abre um campo como se abre uma porta, não se libera os prisioneiros de um campo como se libera os pássaros de uma gaiola. Esses filmes abrem os olhos diante de um estado de lugar: tornam legível a própria resposta dos exércitos frente à situação das vítimas, mas também frente a dos verdugos, quando são reconhecidos e presos, a dos habitantes do povoado vizinho, quando são obrigados a ver aquilo que seguem negando saber, etc. Mas esses filmes não foram nem filmados, nem montados, nem mostrados para tornar legível essa tão paradoxal *zona do tempo* que sem dúvida documentam, é dizer, a experiência de um campo que se abre (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28, tradução nossa).

“A experiência do campo que se abre”. Peguemos, então, alguns fotogramas das filmagens de Samuel Fuller para compreender um pouco melhor essa experiência do campo que se abre – portanto, que se *expõe* –, dita por Didi-Huberman (2015). Para sermos um tanto cronológicos, peguemos alguns fotogramas do início das imagens-arquivo confeccionadas por Fuller, em maio de 1945, imagens estas que *abrem* a filmagem e, portanto, no mesmo gesto, abrem também o campo de Falkenau aos olhos do mundo (Figura 2).

O que se torna então legível nesses arquivos, o que pode nos dizer a experiência de olhar tais imagens? No fotograma superior esquerdo, vemos a dorsalidade de um grupo de homens empunhando pás em fila (logo escreveremos sobre este gesto de empunho); no fotograma superior direito, um alambrado de arames farpados e dois homens dentro do horror concentracionário; à esquerda inferior, algo começa a tremer mais intensamente – por sua legibilidade tiritante, agonizante: no fundo do plano, um homem esquelético que quase não é capaz de suportar o peso do próprio corpo em pé, e trespassando a mesma imagem, mas em primeiro plano, outro homem de aparência cadavérica (quase espectral), caminhando com passos de inquieta urgência; e, por fim, o plano quase frontal – o plano básico, quase primevo – na parte inferior direita de um homem de cabeça raspada, mãos à altura da cintura, de crânio e corpo inchados.

Figura 2. Fotogramas iniciais das filmagens de Samuel Fuller, em maio de 1945

Fonte: Reprodução.

Jean-Louis Comolli (2006, p. 36), pensando outras imagens da liberação de campo nazista (de Bergen-Belsen, realizado pelo Exército britânico), escrevera uma só vez acerca dessa *experiência*, portanto, da abjeção suscitada por imagens tão atrozes, do mal-estar intrínseco que sucede em olhá-las, assim como sobre a incapacidade do mínimo reconhecimento desses seres humanos – ou seja, sobre a *indignidade* absoluta exercida contra eles – à imagem comum da humanidade a partir dos registros visuais primevos da liberação:

Pois bem, em nenhum desses corpos exibidos podemos reconhecer “o nosso” sem um extremo mal-estar. O mal-estar aqui é a condição do olhar. Olhar a face da morte é olhar sem esperança de retorno. Esse olhar, o nosso, não nos será devolvido. [...] Os corpos aqui expostos são corpos e são o horror, a indignidade. A dignidade como dimensão mesma do ser humano é subtraída às vítimas no momento em que vida lhes é retirada pelos carrascos, e subtraída aos carrascos por terem cometido os crimes cujas marcas podemos ver. Quanto ao horror, é antes de tudo o horror dos corpos supliciados. Os cadáveres esqueléticos são evidentemente insupportáveis de se ver pela destruição que manifestam de toda a noção de corpo humano, de humanidade enquanto corpo próprio ao homem, de identidade ligada à singularidade dos corpos, todos confundidos aqui pela repetição da degradação física, dos desmembramentos, confundidos na massa onde já não existem rostos ou nomes.

Essas imagens iniciais da filmagem de Fuller (como ele próprio afirma no filme, “um trabalho de amador”) nos ajudam a entender tanto a *epifania negativa* constatada por Sontag

(1981), ao deparar-se com as imagens dos campos, quanto palavras de Comolli (2006), acima citadas. Imagens desmesuradas, de horror primitivo – portanto, imagens tenazmente complexas nas quais a sustentação do olhar (tanto do cinegrafista quanto do espectador) diante da abertura dos campos, da simples emersão dessas imagens-arquivo ao nosso mundo visual, exige algo como uma dupla pedagogia: uma *pedagogia do horror*, isto é, aprender a sustentar a tenacidade diante da atrocidade (“o horror dos corpos supliciados”); uma *pedagogia do olhar*: compreender que o olhar direcionado às imagens é um *gesto de duração* – de fragilidade –, inclusive um ato de abertura (de dilaceramento) do tempo, pois só assim nos tornamos capazes de “*temporalizar as imagens*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 30, tradução nossa).

Temporalizar as imagens não seria uma outra forma de dizer que quando as temporalidades se chocam (inclusive quando elas surgem no instante de um clarão) não fazem irromper, por sua dialética, por sua sobrevivência mais fundamental, algo fulcral a toda leitura, algo como uma abertura, como uma legibilidade histórica essencial das imagens que, apesar de tudo, *saíram da escuridão?*

Some kind of dignity (ou da lição de humanidade que emerge à luz)

O que consiste restituir ao *outro* – ou aos mortos – algo como um gesto de dignidade? O que é capaz, justamente, uma legibilidade histórica de imagens que parece portar, em sua própria natureza, mesmo sem saber *a priori* muito bem as razões, um gesto de reparação, de restituição dos corpos destroçados e de suas dignidades assaltadas, constituindo-se na duração de uma “simples” filmagem algo como uma *lição de humanidade*? Para buscarmos uma resposta, é preciso regressar ao exato momento de *Falkenau, Vision de l'Impossible* em que Samuel Fuller pronuncia essas palavras (Figura 3) para começarmos a compreender, de fato, a legibilidade histórica que as imagens-arquivo fazem irromper, ainda que precariamente, em nosso mundo visual e histórico.

Não nos surpreende que seja principalmente sobre o díptico “dignidade-humanidade” que Didi-Huberman (2015, p. 55-56, tradução nossa) tenha escrito algumas das mais belas páginas de *Remontages du temps subi* a partir dessa filmagem:

o filme de Fuller mostra como esses homens – soldados rasos –, ao tentar abrir um campo, *abriram no horror um espaço e um tempo para a dignidade dos mortos*: cada um vestido, cada um recoberto por um sudário, cada um honrado com um punhado de terra jogado pelos vivos na fossa comum. [...] Trata-se de uma dignidade que é, a um só tempo, um ato ético e um ato de memória: “dar uma lição” aos indignos lugarejos, organizar todo esse ritual para que as vítimas abandonassem este mundo com “algum tipo de dignidade” [*some kind of dignity*], que fossem “enterradas como seres humanos”, como não deixa de repetir Fuller em seu comentário. É exigir aos vivos que tratem os mortos segundos os *gestos antigos* que supõe, por exemplo, a palavra “sepultura”: tomar o corpo nos braços – gesto de *pietas* –, vesti-lo, recobri-lo, descobrir-se frente a ele por respeito, enterrá-lo, marcar o lugar onde repousa... Inclusive os silêncios de Fuller, na filmagem de 1988, aparecem como pontuações destinadas a tornar ainda mais legível semelhante dignidade.

Figura 3. Moradores dos povoados ao redor de Falkenau, que negavam em reconhecer o crime, agora tendo que vestir os mortos para dar-lhes algum tipo de dignidade



Fonte: Reprodução.

A força e a beleza das palavras de Didi-Huberman (2015) constituem um gesto heurístico do pensamento, ao aproximar os vocábulos e as imagens fundamentais de Fuller com o seu próprio ato de escritura. O díptico “dignidade-humanidade” é recorrentemente verbalizado por Fuller, e Weiss, com sua montagem, dialetiza essas palavras e as funde com as imagens-arquivo de 1945. Tal montagem é decididamente um ato dialético, isto é, um gesto que aproxima as *impurezas* de ao menos duas temporalidades disjuntivas. Didi-Huberman se valerá desse fato para tensionar o díptico e as imagens, abrindo todo um renovado e rigoroso conceito para trabalhar sobre esses gestos antigos ou arqueológicos constituídos pelo *ato restituente* posto em marcha e registrado por Fuller: o de oferecer aos mortos uma sepultura; ou, de outra maneira, restituir aos fósseis das torturas e dos assassinatos nazistas algo como uma dignidade negada e renegada nos campos; e, ao mesmo tempo, fazer com que os moradores do povoado ao redor do espaço concentracionário, que diziam desconhecer o crime diante de seus próprios olhos, recebessem, decididamente, uma *breve lição de humanidade*.

Mas esse ensinamento, essa “breve lição de humanidade em 21 minutos”, como escutam Fuller dizer, também serve para nós que chegamos tão tarde a essas imagens, “porque todo olhar lançado sobre esses lugares, ainda quando pela primeira vez (ainda que *tardamente*)”, escreve com precisão Sylvie Lindeperg (2016, p. 17, tradução nossa), “é ao mesmo tempo fruto de uma sedimentação de visões que assinala sua diferença irreduzível: a linha do tempo é infranqueável, a que separa as vítimas da tragédia de quem veio depois”. Em outras palavras, as imagens em 16mm, tão precárias e tão trêmulas, foram capazes de registrar a singularidade de um ritual mortuário, sepultante. E mesmo para nós, que chegamos tão tarde até elas, algo dialético (inclusive primevo) abre-se diante de nossos olhos, quando insistimos em percebê-las como fósseis vazados pela luz, como lascas iluminadas do horror, como fragmentos de uma legibilidade fundamental da história de um acontecimento atroz.

Claude Rivière (1997, p. 16) escreve que o gesto ritualístico é um modo de existência dos seres humanos, ao mesmo tempo em que serve como resposta a uma crise antiga ou atual, mas sempre ameaçadora. Poderíamos concluir, com o autor, que os ritos mortuários portam algo como um poder reestruturador, quando um grupo de seres humanos se descobre em uma situação nova ou desconhecida. Essa “situação nova ou desconhecida” que os moradores do povoado ao redor do campo de Falkenau começam a descobrir (Figura 4) não foi outra coisa senão a “ordem do dia” (*order of the day*) expedida por K. Richmond, capitão da infantaria The Big Red One – à qual Fuller estava vinculado e no âmbito da qual estava comprometido, justamente, com a filmagem dessa ordenação –, destinada a todos os líderes e proeminentes moradores dos lugarejos ao redor do campo de Falkenau. A ordem de Richmond: carregar os cadáveres e vesti-los com roupas, lençóis, qualquer coisa que ajudasse a cobrir seus corpos famélicos, ossudos, *devastados*, e assim então oferecer-lhes um sepultamento, como se neste gesto, diz Fuller, aquelas pobres vidas pudessem deixar este mundo com algum tipo de dignidade (*some kind of dignity*).

O ritual mortuário em *Falkenau, Vision de l'Impossible* é uma restituição dignificante (para os mortos, para os afundados) e uma peça de acusação (contra os nazistas, contra os moradores hipócritas). E é preciso sempre voltar a lembrar que, ao ver essas imagens, somos confrontados com fragmentos de um espaço nazista onde todo um povo foi devastado em uma imensa máquina da morte. Apenas lemos, evidentemente, aquilo que nos resta nesta simples e precária filmagem de 21 minutos, e por mais fundamental que ela seja, por seu valor irrefutável de testemunho visual e histórico, é ainda muito pouco, se comparada com a amplitude do processo de extermínio visto em sua totalidade. Mas, ainda assim, é preciso *ler* essas imagens como que sob uma lupa, micrologicamente, na intimidade de cada um desses *fragmentos visuais* que nos restaram, que sobreviveram.

Fechar os olhos dos mortos (ou da dignidade sob a terra)

Se não existissem, apesar de sua precariedade e de seu horror, as imagens de Fuller fariam falta como um gesto (um ritual), ou seja, um tesouro simbólico, capaz de desaparecer por um tempo, afogado, e sempre ali, não obstante no meio material da aparição. Fariam falta como alguns farrapos (de roupas, de lençóis), para que o gesto dignificante se apoiasse sobre algo, encontrasse sua marca e não se perdesse em uma breve economia ritualística. Fariam falta como um registro fundamental, isto é, uma *luz* que tornasse visível tudo isso,

ainda que por um breve instante de 21 minutos. E, finalmente, fariam falta como um *tato*, um ato corporal capaz, como vemos no filme, de transformar a superfície das coisas e restituir ao fundo a potência de aflorar diante de nossos olhos uma história atroz – ainda que como algo destoante, agonizante.

Figura 4. Moradores “preparando” os cadáveres para serem enterrados



Fonte: Reprodução.

Michel de Certeau (1982, p. 107) escreveu importantes páginas, em *L'écriture de l'histoire*, sobre uma aparição emergida com o intuito de “acertar as contas” (como se costuma dizer) com um acontecimento (trágico, quase sempre). Para ele, tal aparição que surge para enterrar, para sepultar (sem jamais esquecer a essência honorífica desse ato) o acontecimento é a escrita, maneira tão singular de dignificar os humilhados e esquecidos – ali mesmo onde toda escritura oferecer-se-á sempre ao *outro*, e portanto tentará de inúmeras maneiras buscar uma condição para que os sem nomes da história emergjam à luz: “A escrita não fala do passado senão para enterrá-lo”, escreve Certeau; “ela é um túmulo no duplo sentido de que, através do mesmo texto, ela honra e elimina. [...] Ela exorciza a morte e a coloca no relato”. Uma maneira, parece-nos, de *honrar os anônimos da história*, tal como já propunha Benjamin (2000, p. 429, tradução nossa), filosoficamente, em 1940, através de uma escritura consciente das dimensões políticas e históricas de seu tempo: “É mais difícil honrar a memória dos sem nome (*das Gedächtnis der Namenlosen*) do que das pessoas reconhecidas. A verdadeira construção histórica está destinada à memória dos que não têm nome”.

Se em “todo gesto de escrita se esconde a simples potência de insistir” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 30, tradução nossa), as imagens de Fuller não seriam, então, insistências de uma escrita fundamental? Elas existem – e inclusive resistem, pois sobreviveram a tantos anos de esquecimento – como essa aparição dignificante e reveladora de um *tesouro de sofrimentos*. Parece também que se constituem como uma espécie de lápide que, ao inscrever-se em nosso mundo visual e histórico, ao mesmo tempo honra (os mortos) e elimina (a mentira dos vivos). *Falkenau, Vision de l'Impossible* exorciza – ou seja, reconhece a partir de uma escrita da imagem – a morte e a coloca no relato. Ou dignamente recusa-se a abandonar tantas vidas humanas, e então as tenta restituir, à imagem de uma humanidade comum, com gestos muito simples, muito frágeis, mas possuidores de uma consciência desde o seu primeiro instante de registro visual, que a sobrevivência dos mortos, escreveremos com Edgar Morin (1997, p. 25), reside justamente na capacidade – profundamente atroz em um campo nazista – de jamais abandoná-los.

As imagens que *Falkenau* nos oferta são as de um arquivo de corpos aterrorizados e destroçados através de registros visuais modestos e terrivelmente mundanos: simples gestos, banais e corriqueiros, mas aqui profundamente estremecedores. Uma espécie de literatura menor² de uma minoria que morre, ou seja, de um acontecimento maior da história. Ao submergirmos, hoje, nessas filmagens de inumeráveis situações singulares, não fazemos mais do que nos aproximarmos, mediante uma legibilidade histórica, do teor concreto e existencial de cada história vivida por cada um dos seres anônimos que Samuel Fuller registrou, ainda que precariamente, no campo nazista. Devemos nos perguntar, também, acerca da exigência que o próprio cinegrafista-cineasta teve de suportar para continuar *empunhando* sua Bell & Howell para que se estabelecesse, no meio de todo aquele *corpus* de seres cadavéricos, uma *história documentada*, “narrativamente” coerente (filmar cronologicamente todo o ritual sepultante), precisa tanto quanto fosse possível.

² Aqui, evidentemente, fazemos referência ao admirável livro de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2017) sobre Franz Kafka e sua literatura menor.

Mas é preciso retornar materialmente às imagens de *Falkenau, Vision de l'Impossible*, retornar justamente para os ritos mortuários, até o ponto fulcral (por sua legibilidade histórica) e dilacerante (por sua condição sepultante), a saber: os instantes em que Fuller, sob as ordens do capitão Richmond, filma o cortejo que invade os lugarejos ao redor do campo nazista. Leandro (2010, p. 111-112) resumiu bem todo este *raccord mortificante*:

Ao final dos preparativos para o enterro, o capitão obriga os civis a levarem os mortos ao cemitério local. “O cheiro piora. Agora começa a partida do campo e o início do último êxodo” (comenta Fuller). Talvez devido ao compartilhamento de um mesmo espaço com as imagens, Fuller descreve os fatos no presente, como se estivesse realmente revivendo a experiência. O cortejo fúnebre segue a pé e os homens de Falkenau empurram e puxam as pesadas carroças que levam os mortos. Alguns moradores saem às ruas para ver a passagem do enterro e Fuller chama a atenção para a imagem do capitão Richmond solicitando a um deles que retire o chapéu³. Era preciso que os prisioneiros deixassem o mundo com uma certa dignidade e que os habitantes de Falkenau sentissem vergonha pela convivência com a tragédia que acabara de acontecer ao lado de suas casas. O comentário de Fuller penetra nas imagens, traduzindo o conteúdo de cada cena, o sentido de cada gesto. Antes mudas, as imagens são agora habitadas pelo vigor de sua fala e do timbre de sua voz.

O momento das filmagens comentado por Leandro (2010) dá a ver, sem dúvida, o *gestus* iniciático da marcha mortuária do campo de Falkenau (Figuras 5 e 6). Os lençóis brancos esticados para fazer as vezes de sudários; os cadáveres, mais ou menos revestidos, sendo postos em carroças; alguns homens marchando junto as carroçarias empilhadas por pequenas colinas de incontáveis mortos – e o odor de putrefação que se torna insustentável, escutamos Fuller dizer, durante a projeção destes instantes. A câmera Bell & Howell quase sempre captura esses momentos a partir de suas frontalidades mais ameaçadoras, e então somos capazes de perceber que essa marcha fúnebre começa a sair de dentro do campo nazista e vai, lentamente, aproximando-se dos lugarejos, dos povoados e das pessoas ao redor. Então, o horror negado, por tanto tempo elidido de um certo “espaço público”, emerge à luz de maneira irrefutável – é dizer, é capaz de sair da escuridão de sua própria incredulidade quando toca outras geografias, quando irrompe, como nessas imagens (Figuras 5 e 6), aos olhos do mundo mais contíguo.

Ao entrar em um povoado, vemos pátios, casas, lojas. Vemos as ruas “impecáveis” desse outro mundo contíguo ao campo, ao mesmo tempo em que, sem pudor, vemos tantos mortos sendo carregados por tantos vivos. E se nesses fotogramas também vemos, muito claramente, homens empunhando pás, é porque o fim do ritual mortuário, fúnebre, está próximo. Já dentro do povoado, Fuller procede de maneira formalmente exemplar: busca alguns planos de pés e de seus respectivos calçados – planos, inclusive, que retornariam

³ O momento comentado por Leandro, em que o capitão Richmond solicita que o morador retire o chapéu como forma de mostrar respeito aos mortos, encontra-se nos dois últimos fotogramas da Figura 6.

em outros de seus filmes posteriores e que fariam com que Luc Moullet (1959, p. 14, tradução nossa) escrevesse que Fuller é o “único cineasta que filma *com os pés*”.

Figura 5. A marcha fúnebre se iniciando nos primeiros fotogramas



Fonte: Reprodução.

Mas qual seria a razão dessa “escolha formal” diante de um momento de tamanha vergonha? Talvez – como escutamos Fuller narrar – porque o capitão Richmond exigira que todos os mortos fossem levados em marcha, ou seja, *em passagem*, para que todos os vivos assistissem ao que por tanto tempo foi negado. Talvez porque os planos dos pés busquem algo como uma dignidade à altura da terra – inclusive, *sob a terra*, como se instaurará a imagem derradeira desses seres humanos – para aqueles que em alguns instantes serão inumados.

Figura 6. A marcha fúnebre posteriormente alcançando e entrando nos povoados ao redor do campo de Falkenau



Fonte: Reprodução.

Então, o momento inesperado e de certa maneira fulcral dessa marcha fúnebre de rigor e tons militares irrompe como uma aparição essencial, como algo portador de um reconhecimento, de uma dignidade, apesar de tudo. Um garoto, certamente morador de um dos lugarejos contíguos ao campo de Falkenau, pula dentro da fossa comum onde já se encontravam os cadáveres para realizar seu gesto memorável, extemporâneo: tocar os mortos com (e nas) suas próprias mãos, quando tudo o que restava para eles talvez não fosse mais do que o peso da terra humilhada por sobre seus corpos. Esse gesto de reaproximação de um vivo com os mortos é, ao seu próprio modo, uma *lição de humanidade* que a breve filmagem de 21 minutos oferece.

A aparição desse jovem parece dizer, através das imagens, que o impremeditado gesto de dignidade devolvida aos exterminados teria de ser realizado por uma criança – ali mesmo onde em sua *vinda* habitaria algo de uma inocência, algo ainda capaz de dignificar toda aquela violência; surgimento este que aparenta impulsionar os demais homens, que até ali não tinham ousado dividir a vala com o jovem no ato restituente, a também pular e cobrir os cadáveres com os sudários inesperados em que se transformaram os lençóis brancos – isto é, que também ajudassem a abrir, dentro do espaço daquele horror, um tempo (um gesto de duração) para a dignidade dos mortos (Figura 7).

Figura 7. O garoto que pulou na vala comum e entrelaçou, em respeito, os braços dos mortos sobre seus respectivos peitos; nos últimos fotogramas, os corpos cobertos por lençóis brancos



Fonte: Reprodução.

Ao chegar ao fim, as imagens da vala comum já preenchidas por improvisados sudários brancos dão lugar aos instantes terminais dos 21 minutos das filmagens. Esses instantes são, justamente, aqueles em que os cadáveres serão inumados. Mas algo de uma singularidade emerge nos gestos derradeiros antes de os mortos serem cobertos. Uma outra “escolha formal” é exercida por Fuller, sem dúvida, quando decide filmar os moradores

incumbidos do sepultamento lançando a terra, primeiramente com suas mãos (simbologia do luto, do respeito – inclusive, poderíamos dizer, da *vergonha*), e, posteriormente, registrar outros tantos moradores lançando a terra com suas pás (simbologia da ordem do capitão Richmond, ou seja, simbologia derradeira da *breve lição de humanidade*) (Figura 8).

Figura 8. Nos dois primeiros fotogramas, moradores jogam terra com as próprias mãos. Nos seguintes, outros moradores jogam terra com pás. Nos dois últimos, cadáveres já quase totalmente cobertos



Fonte: Reprodução.

Se, quando vivos, tantos seres humanos no campo de Falkenau foram humilhados e exterminados, quando mortos, os deportados as filmagens exigiram que os vivos moradores os tratassem segundo rituais antigos que residem na palavra “sepultura”: tomar o corpo jacente nos braços (como que para honrá-lo, para não esquecê-lo), como *pietas*, para, no momento posterior de seu recobrimento, desvelar-se frente ao cadáver pelo mais simples respeito, e então colocá-lo sob a terra e fazer com que, finalmente, seja capaz de repousar sem fim (DIDI-HUBERMAN, 2015).

E em sua própria filmagem, isto é, em sua própria *lição de humanidade* constituída através do registro da marcha fúnebre, Fuller realiza não apenas uma captura de instantes inestimáveis, nos quais vítimas e vitimários, mortos e vivos, *partilham* o mesmo acontecimento dignificante, mas também um ato de transmissão às gerações futuras, para *mostrar*, custe o que custar, uma parcela do horror exercido nessa “guerra secreta” que foram os campos nazistas e que por tanto tempo foi mantida longe dos olhos do mundo, enquanto todo um povo era exterminado. Uma maneira de responder ao pessimismo (absolutamente coerente) daqueles prisioneiros dos *Lagers*, que, na iminência do próprio extermínio – e vendo seu próprio povo em destroços –, puderam, apesar de tudo, extrair uma força de pensamento para *escrever um testemunho até o fim*, por mais pessimista que fosse, como atesta Isaac Schiper (apud KASSOW, 2011, p. 306-307, tradução nossa), professor de historiografia de Emanuel Ringelblum⁴ e preso em Majdanek:

Tudo depende de quem transmita nosso testamento às gerações futuras, de quem escreva a história deste período. Em geral, é o vencedor quem escreve a história. O que sabemos dos povos assassinados é apenas aquilo que seus assassinos, em sua vaidade, quiseram nos contar. Se nossos assassinos triunfam, se são *eles* que escrevem a história desta guerra, nossa destruição será apresentada como uma das mais belas páginas da história do mundo [...]. Ao contrário, se somos *nós* que escrevemos a história deste período de sangue e lágrimas – e tenho a firme convicção de que o faremos – quem acreditará em nós? Ninguém ousará acreditar em nós, porque nossa catástrofe é a catástrofe do mundo civilizado.

O extraordinário desafio lançado por Fuller, ao sustentar sua câmera e mostrar a abertura do campo de Falkenau, é também uma resposta (certamente pessimista) aos que buscavam negar a dimensão exterminante do nazismo; conseqüentemente, essa filmagem é um golpe, plano após plano, cadáver após cadáver, no rosto de todo o “mundo civilizado”. Esses registros visuais constituem, hoje, uma história em imagens de 21 minutos, história irrefutável e inesquecível, feita, contudo, de milhares de seres humanos assassinados e transformados em cinzas ou arremessados em valas abertas no campo de Falkenau. Em cada momento da filmagem, Fuller procede eticamente, apesar da dificuldade intrínseca de *manter o olhar*, como se em toda aquela impossibilidade de sobreviver uma oportunidade de *sobrevivência* pudesse ser extraída do *tesouro de sofrimentos* testemunhado por ele.

⁴ Sobre o extraordinário diário de Emanuel Ringelblum, mantido até 1943, no gueto de Varsóvia, ver o recente e belo livro de Didi-Huberman (2020): *Éparses*.

Considerações finais

Sem dúvida, *Falkenau, Vision de l'Impossible*, mesmo na precariedade técnica intrínseca de suas imagens, guarda a memória de uma experiência fundamental sobre um campo nazista, e sua modéstia – é dizer, sua grandeza – reside não em ser um simples “ensinamento moral”, mas antes a constituição restituente da dignidade de inúmeras vidas exterminadas. O “ensinamento do filme” – ou seja, sua *lição*, a uma só vez histórica e política, simbólica e ética – reside em seu registro fundamental como documento histórico; contudo, sua fulguração – seu ápice – se materializa quando inscreve, pela luz e através da película de 16mm da Bell & Howell, a marcha fúnebre organizada no antro nazista, como se nesse gesto complexo e dilacerante fosse constituído uma *convocação pelas imagens* para desconsertar (os hipócritas), para revelar (a mentira por tanto tempo prolongada), para modificar (a condição visual de um campo nazista e de seu mundo). Ousaríamos dizer que o filme refunda, em sua própria fragilidade material, algo como uma humanidade, e faz dela uma *lição* mais do que aprendida: restituída, perpetuada.

Ao nos depararmos com as imagens-arquivo de Samuel Fuller, algo das ruínas daquela temporalidade emerge à luz, como que para constatar que as ruínas nos mostram, além de fragmentos, também emoções, sofrimento. As imagens de *Falkenau, Vision de l'Impossible* incorporam uma *experiência da memória*. E não podemos falar da história (seja ela qual for: das imagens, dos povos, da política) sem levar em conta essa sensibilidade. Estas imagens, ainda que precariamente, são um *tesouro de sofrimentos* de tantos seres humanos e servem como testemunhos atrozados atravessados pela luz (materializado por uma câmera de 16mm tão simples, tão frágil). Daí a questão intrinsecamente arqueológica dessas imagens: porque a arqueologia não apenas nos questiona sobre o passado – sobre os seus fósseis, inumados ou não –, mas também sobre os nossos desejos de memória – especialmente quando a recordação pode ser *resgatada* e, inclusive, dignificada ao nosso mundo visual e histórico enquanto possa perdurar sua imagem, sua sobrevivência.

Malgrado tantas vidas destruídas, Fuller foi capaz de restituir uma dignidade em seu registro visual, apesar de tudo, apesar dos nazistas, da memória indestrutível de seu ofício de destruição, dessa destruição de que foram, para a história, e de que continuam sendo, por essas imagens, o *lugar para sempre do horror*. Porque essas imagens seguem nos levando *para lá*. Ou, ainda, porque elas *estão aqui*, aqui para sempre, perto ao ponto de nos tocar – de nos dilacerar sem fim – e, inclusive, de *nos olhar* no mais profundo enquanto mantenhemos o *nosso olhar* diante das imagens dessa destruição.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004a.

_____. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2004b.

_____. *Œuvres*. v. 3. Paris: Gallimard, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

COMOLLI, Jean-Louis. A última dança: como ser espectador de Memory of the camps. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, n. 1, v. 3, p. 8-45, 2006.

DANEY, Serge. *Perseverancia*. Santander: Shangrila, 2015.

DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Éparses*. Paris: Minuit, 2020.

_____. *Remontajes del tiempo padecido*. Buenos Aires: Biblos, 2015.

DIERS, Michael. Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History. *New German Critique*, n. 65, p. 59-73. 1995.

KASSOW, Samuel D. *Qui écrira notre histoire?* Paris: Grasset, 2011.

LEANDRO, Anita. Falkenau: a vida póstuma dos arquivos. *Significação*, São Paulo, n. 34, p. 105-121. 2010.

LINDEPERG, Sylvie. *Noche y niebla*. Un film en la historia. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. São Paulo: Biblioteca Universitária, 1997.

MOULLET, Luc. Sam Fuller sur les brisees de Marlowe. *Cahiers du Cinéma*, n. 93, p. 11-19. 1959.

RIVIÈRE, Claude. *Os ritos profanos*. Petrópolis: Vozes, 1997.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981.

Ricardo Lessa Filho

Atualmente, realiza estágio de pós-doutorado, com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).