



A REINVENÇÃO DA PALAVRA NECESSÁRIA, UMA APRESENTAÇÃO DO FILME *SHOAH* DE CLAUDE LANZMANN

Luana Chnaiderman de Almeida*
Universidade de São Paulo (USP)
luanac@usp.br

RESUMO: Esse artigo pretende apontar, em linhas gerais, quais são os princípios que regem a obra cinematográfica *Shoah*, de Claude Lanzmann, atentando para o desafio que está sempre presente quando se pretende retratar um passado histórico: aproximar-se dele sem banalizá-lo ou falseá-lo, mas, ao mesmo tempo, mantendo sempre a consciência de que esse retrato é necessariamente diferente do passado em si. Lanzmann procura resolver essa questão centrando seu filme no testemunho, ou seja, na palavra que se reinventa e refaz o passado, (e que é necessária, para que esse passado não se perca) e na filmagem dos lugares onde se deu a catástrofe no presente, “não-lugares da memória”, vazios que se preenchem a partir das lacunas do discurso.

ABSTRACT: This article intends to demonstrate the principles that conduct Lanzmann's cinematographic work: *Shoah*. Our focus of analysis will be on the challenge of representing a historical past: how to get close to it without diminishing or falsifying its contents and, yet, maintaining the perception and awareness that any picture of the past will always be necessarily different from the past itself. Lanzmann tries to solve this difficult question, and builds his film upon the testimony - the word that can reinvent itself e reconstruct the past (and that is necessary, for the past can't be lost) - and the filming of the places where once the catastrophe has occurred, the “non-places of the memory”, blanks that can be fulfilled with the gaps of discourse.

PALAVRAS-CHAVE: *Shoah* – Testemunho – Representação

KEYWORDS: *Shoah* – Testimony – Representation

Nesse artigo, pretendemos apresentar alguns aspectos constitutivos do filme *Shoah* de Claude Lanzmann, apontando alguns caminhos para a percepção e análise dos elementos da composição do filme e algumas indagações teóricas que permeiam um fazer fílmico-documentário que pretende retratar um determinado período histórico, mais especificamente, um período de barbárie e horror.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Língua Hebraica e Literatura e Cultura Judaicas (USP). Bolsista Capes.

Focalizaremos nossa atenção sobre o aspecto da montagem e composição do filme, centrando o olhar sobre a questão do tempo: o tempo da duração da obra (09 horas e 30 minutos), o tempo da filmagem (1975-1985), o tempo da memória, o tempo evocado – o processo de extermínio de judeus durante a Segunda Guerra –, o tempo de duração de cada cena – sempre longas –, o tempo do silêncio – longo e constante – e, por fim, o diálogo que se estabelece ao longo do filme entre o tempo passado e o tempo presente.

Não se trata de um filme de ações, mas sim de um filme de tempos e testemunhos. O filme *Shoah* distancia-se da configuração clássica da narrativa cinematográfica, na qual o que interessa é a ação e o enredo que se desenvolve no interior da cena. Um filme composto de conversas e paisagens vazias, nem sempre coincidentes entre si, nele o que realmente significa são as tensões criadas entre as conversas, o que é dito e o que é silenciado, o que é mostrado nas paisagens cheias de conteúdos e vazios. Nem mesmo o possível conteúdo representacional, a saber, a história do extermínio de judeus durante a segunda guerra mundial, é o eixo sobre o qual o filme é construído. Mais do que a representação de um conteúdo histórico, congelado no tempo, o filme *Shoah* discute a apresentação/transmissão desse conteúdo. Seu principal alicerce é a palavra, a palavra na sua inteireza, o drama instituído na construção feita por meio de entrevistas.

Ismail Xavier, em seu artigo “Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna”, aponta como a entrevista, ou a conversa, é o espaço do drama por excelência:

o que me interessa aqui é o caso extremo em que a entrevista (ou conversa, como prefere Coutinho) é a forma dramática exclusiva, e a presença dos personagens não está acoplada a um antes e depois, nem a interação continuada com outras figuras de seu entorno. Aí se define uma identidade radical entre construção de personagem e conversa, outros recursos sendo descartados, como é o caso de Coutinho.¹

A conversa, ou entrevista, também constrói o eixo do filme *Shoah*,² embora a movimentação da câmera crie uma narrativa própria, que não é subordinada a da conversa, que, antes, dialoga com ela.

¹ XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: **Objetivo subjetivo, Cinemais especial**: documentário. Rio de Janeiro: Aeroplano. v. 36, Out./Dez, 2003, p. 221-235.

² A palavra Shoá, em hebraico, significa catástrofe. Preferimos usá-la para designar o extermínio das minorias na Segunda Guerra Mundial em substituição da palavra Holocausto, que contém, ainda que

Assim, a construção do personagem e a conversa, ou a fala do personagem, não são radicalmente idênticas, como no caso dos filmes de Coutinho, porque sobrepostas às conversas há imagens exteriores a ela (geralmente dos lugares a que a conversa se refere). Por exemplo, quando uma personagem narra sobre o desfiladeiro, ou “caminho para o céu” de Treblinka, a câmera percorre Treblinka. A câmera filma o campo vazio, e assim se constitui uma tensão entre o conteúdo do que é falado, referente ao passado desse lugar, e o vazio mostrado na tela, que é o lugar no presente da filmagem.

Lanzmann também opera com criações de *misé en scenes*, isto é, os personagens do filme são levados a lugares específicos, aos seus lugares do passado, e nesses lugares vão fazer suas falas. Nesses dois percursos, há um diálogo constante entre o espaço filmado e a fala, que constitui uma das tensões principais do filme.

Podemos analisar a presença de uma terceira linha narrativa, dada pela montagem, que se constrói pela sobreposição das falas, pelo recorte das entrevistas, a ordem em que elas aparecem no filme e sua repetição. Há, assim, três eixos narrativos.

O eixo dramático, que se configura na ausência de uma narrativa, de uma locução em *off* ou qualquer explicação do que se desenrola no filme, e na construção das entrevistas que constituem o filme. Ainda aqui vale a pena citar novamente Xavier, a respeito da forma dos documentários de Coutinho: “Ao minimizar o contexto e os recursos narrativos, o documentário procura se otimizar como *forma dramática* feita nesse embate decisivo que traz ao centro a fala, ressalvada a dimensão de relato tácito (caminho de investigação) que se insinua na descontinuidade que separa as entrevistas”.³ Ao nosso ver, *Shoah* também se constrói a partir desse embate.

O eixo imagético, que se constitui sobre a movimentação da câmera, especialmente quando esta busca as imagens dos campos no momento das filmagens, e dialoga, portanto, com o conteúdo mesmo das entrevistas. Nesse eixo de oposição entre o que é referenciado na fala e o espaço, agora vazio, do lugar onde o evento narrado se deu são construídas tensões e estranhamentos bastante interessantes.

apagados pelo seu uso corrente, conotações sagradas e de conteúdo sacrificial. Para não criar confusões, quando me referir ao filme usarei a grafia Shoah, sempre em itálico.

³ XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: **Objetivo subjetivo, Cinemas especial:** documentário. Rio de Janeiro: Aeroplano. Out./Dez, 2003, p. 228.

O eixo da montagem propriamente dito, que constrói uma narrativa, mesmo que não clássica, ou seja, não baseada no desenrolar das ações, no enredo, mas em outra lógica, não facilmente percebida.

Interessa, portanto, perceber como a montagem do filme articula voz (testemunhos) e espaço (lugares, outrora palcos da catástrofe), de maneira a construir uma obra de arte na qual cada elemento formal (som, vozes, silêncios, imagens, *close-ups*, cortes, *travellings*) contribui para a construção de uma narrativa altamente complexa e plena de significados, na qual o passado é eco constante que se trança ao tempo presente da filmagem, ao tempo presente e à memória daqueles que contam suas experiências, ao vazio dos espaços e sua plenitude de história/estórias. Tempos que se trançam ao da experiência do espectador, também ele testemunha, de uma obra lenta e comprida.

Shoah é um filme extremamente longo, sua duração exata é de nove horas e vinte e cinco minutos. Quando lançado, em Paris, em 1985, passava ininterruptamente nos cinemas em uma sessão por dia. Poucas possibilidades de grande sucesso comercial. Entrar em uma sala de cinema ou de vídeo e lá permanecer por um dia é propor-se um desafio. O filme traz consigo um parâmetro não inédito, mas certamente excêntrico de tempo de duração. Introduce um novo tempo, lento, estendido, e assim inaugura também a possibilidade de uma nova e única experiência, que quebra com a rotina temporal do espectador que se propõe a assisti-lo.

O filme constrói-se em sobretempo: Lanzmann procura testemunhos de um passado, não quer reconstruir ou reconstituir esse passado. Pelo contrário, prende-se sempre ao tempo presente, nas narrativas da memória e na topografia dos lugares que outrora foram palcos do horror. Procura, na singularidade da fala, momentos nos quais esse passado submerge, e aí cria uma terceira temporalidade. Todo documentário que parte em busca de um passado é lacunar por excelência, pois o passado não está mais lá, daí a força simbólica dos espaços vazios (presentes também nos filmes recentes de Coutinho, como Edifício Master e Santo Forte, os quartos e lugares onde se dão os eventos narrados nas entrevistas são filmados vazios). Entretanto, quando se conseguem “momentos de verdade” nas palavras de Biosca, ou ainda, quando irrompe “uma experiência não domesticada pelo discurso, algo que, apesar da montagem e seus fluxos de sentido, retém um quê de irredutível na atuação do sujeito, [...]”, um terceiro tempo é criado, e o filme pode retomar sua força narrativa. “Sans doute, Lanzmann a cherché le

moment ou l'abolition du temps se produit parmi de nombreux entretiens. Et il l'ê fait sans trahir pour autant une vérité profonde. La vérité n'a rien à voir avec le réel, à moins de l'entendre au sens lacanien de l'impossible".⁴

O filme é feito inteiro de paisagens, rostos e vozes. Uma palheta onde se misturam depoimentos das vítimas, dos perpetradores e dos “observadores” digamos assim, os terceiros que não participaram diretamente do processo de extermínio, mas foram suas testemunhas. Sempre convidados a contar de um passado. O que importa não é a representação desse passado, mas sim a experiência da sua narrativa. Essa mesma narrativa é montada, dissolvida e ampliada ao longo do filme como um todo. O mesmo episódio é contado e recontado, fatos são lembrados por diferentes pessoas, em diferentes línguas, a montagem tem papel incisivo e, ao mesmo tempo em que prolonga o filme por nove horas e meia, retira dele qualquer organização cronológica, não importa o enredo da historia tal como tradicionalmente somos acostumados a ouvir (a ascensão do nazismo, o processo de exclusão social, de guetização, a ida aos campos de concentração, os campos de extermínio). Esta narração é totalmente quebrada, assim como são quebradas as histórias pessoais de heroísmo e fugas espetaculares. Todos os sobreviventes entrevistados não falam propriamente de si, mas do lugar da morte, que ao final, como quer Benjamin, é o lugar por excelência do narrador.⁵ A narrativa do filme é anti-narrativa, não-linear, sem atenuações, pactos de emotividade ou entretenimento.

O filme distingue-se dos vídeos nos quais são gravados depoimentos de sobreviventes pela significação dos aspectos formais que o constituem. Mais que o conteúdo das narrativas apresentadas, é significativa a construção dessa apresentação, e é essa construção que pretendemos analisar.

Lanzmann recusa-se a usar imagens de arquivo. Sua câmera e as imagens de seu filme movem-se sempre no tempo presente da filmagem. Seu foco está no presente, nos vestígios e nas pegadas que o passado deixou, no presente.

O diretor também desconsidera totalmente a possibilidade do uso de imagens documentais dos campos de concentração e extermínio. Não se vê em seu filme um só corpo. As montanhas de cadáveres, os corpos cadavéricos e todo um cabedal de

⁴ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “Shoah”: le lieu, le personnage, la mémoire. In: AUMONT, J. (Dir.). **La mise en scène**. Bruxelles: Le Boeck Universte, 2000, p. 312.

⁵ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

imagens, parte do imaginário recorrente a respeito do campo de concentração (que o cineasta Jan Luc Godard chamou de imagens pornográficas), não aparecem sob as lentes de Lanzmann. Elas filmam a narração do horror, a memória da catástrofe, as marcas por ela deixadas na experiência humana do presente.

Também não há trilha sonora no filme. Aparecem algumas canções e alguma música, mas somente quando se trata de música-ambiente ou uma canção que faça parte da narrativa de alguém. Apesar da estrutura do filme aparentar-se bastante com a estrutura da partitura musical – temas que se repetem numa estrutura circular, ora ficando mais altos, ora desaparecendo –, não há marcação melódica da cena ou criação de climas pelo uso da música. A trilha que se percorre no filme é árida e o espectador recebe pouca ajuda.

Lanzmann percorre países como a Polônia, Alemanha, França, Estados Unidos e Israel, em busca de testemunhos, pessoas que viveram, assistiram, ou perpetraram a Shoá. Ele as procura, faz falar e filma suas falas. O diretor percorre também todos os lugares onde outrora se deu a barbárie, os filma agora, esverdeados pelas árvores que cresceram, às vezes abandonados, às vezes transformados em museus ou em monumentos de pedra. Trata-se dos mesmos lugares, e de lugares totalmente diferentes.

Trata-se de falas sobre um mesmo passado, e de falas totalmente diferentes, entre si e do passado sobre o qual discorrem. Sobre essas lacunas o filme, permeado e pontuado por falas e silêncio, se constrói. O diretor tem uma atitude constante de procura, de ir atrás, de instigar os seus entrevistados, não para achar uma verdade ou explicações para a Shoá, mas para tornar aparente uma lacuna, presente em qualquer testemunho de uma catástrofe. O filme Shoá é sobre esse testemunho, o testemunho – impossível? – da catástrofe.

Claude Lanzmann começou a trabalhar em seu filme *Shoah* no ano de 1974 e a realização do filme tomou onze anos. Desde o seu lançamento, em 1985, o filme é considerado um marco na história da cinematografia a respeito do Holocausto e mesmo na história do documentário. Há vários estudos e trabalhos de análise já realizados sobre o filme, que é constantemente citado como obra paradigmática dentro da galeria de obras de arte que tratam da Shoá.

Um dos artigos centrais é o de Simone de Beauvoir, escolhido por Lanzmann para prefaciar o livro com as legendas do filme. A autora inclui o filme no *rol* das obras-

primas cinematográficas e afirma o seu ineditismo enquanto forma de representação da Shoá:

apesar de todos os nossos conhecimentos, a horrenda experiência permanecia distante de nós. Pela primeira vez nós a vivemos em nossa cabeça, em nosso coração, em nossa carne. [...] a grande arte de Claude Lanzmann está em fazer falar os lugares, em ressuscitá-los através das vozes e para além das palavras, exprimir o indizível através de rostos.⁶

Um dos pontos principais do filme é justamente a questão da impossibilidade de se narrar a Shoá. A esse respeito Shoshana Felman escreve:

To understand *Shoah* is not to know the Holocaust, but to gain new insights into what not knowing means, to grasp the ways in which erasure is itself part of the functioning of our history.^{7 8}

A fala para a autora não dá conta do conteúdo da experiência vivida, mas sim torna patente essa distância, é em cima da percepção dessa distância que o filme constrói seus significados. A questão da representação, ou de sua crise, que o filme nos impõe de maneira incisiva apresenta-se como um problema a ser pensado. Cremos que não se trata de nove horas vazias sobre o silêncio e a impossibilidade de fala. O filme é composto de nove horas de vozes e lugares que se sobrepõem num movimento repetitivo e nauseante e, por isso mesmo, duplamente significativo.

A análise de *Shoah* de Lanzmann insere-se, portanto, na discussão acerca da problemática da representação, discussão que ganha uma nova dimensão após a Shoá. Como enunciar algo novo, que não pertence à experiência da humanidade até então, e ultrapassa mesmo sua capacidade imaginativa? Como representar a catástrofe?⁹

⁶ BEAUVOIR, Simone. A memória do horror. In: LANZMANN, Claude. **Shoah**: vozes e faces do holocausto. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 7.

⁷ FELMAN, Shoshana. The return of the voice: Claude Lanzmann's Shoah. In: FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori. **Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History**. Nova York: Routledge, 1992, p. 253.

⁸ Outros trabalhos importantes estão no livro editado por Michel Deguy: **Au Sujet de Shoah**: Le Film de Claude Lanzmann, que contém uma série de artigos sobre o filme além de entrevistas e textos do próprio Lanzmann. Também foi realizado em Yale um seminário sobre o filme: *Seminar with Claude Lanzmann, 11 April 1990*, posteriormente editado por Claire Nouvet em número especial da revista **Yale French Studies** intitulado "Literature and the Ethical Question". Um segundo seminário com Lanzmann foi realizado posteriormente também em Yale, publicado na revista **American Imago**. Vicente Sanchez-Biosca também se debruçou bastante sobre o filme, com trabalhos importantes, cf.: SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. 'Shoah': le lieu, le personnage, la mémoire. In: AUMONT, J. (Dir). **La mise-en-scène**. Bruxelles: De Boeck Universte, 2000, p. 303-315.

⁹ Em nossos tempos, catastróficos por excelência, a questão da representação do horror se faz bastante atual. É necessário esclarecer aqui que quando falamos da Shoá não queremos esquecer todos os outros genocídios e horrores perpetrados na história desse difícil século, pelo contrário, Auschwitz acaba se

Seligmann-Silva, ao procurar sintetizar essa discussão, escreve que a Shoá “reorganiza toda a reflexão sobre o real e sobre a possibilidade da sua representação. Busca-se agora uma nova concepção de representação que permita a inclusão desse evento”. Mais a frente, Seligman-Silva coloca a questão essencial sobre a representação da Shoá: “como representar algo que vai além de nossa capacidade de representar?”¹⁰

A Shoá estaria, de maneira negativa, na mesma categoria do sublime cuja característica é justamente o excesso, quer dizer, uma ausência de limites, uma impossibilidade de conceituação.¹¹

Essa questão torna-se crucial quando se trata de narrativas de um evento-limite, de uma catástrofe, como o holocausto. Como narrar sem ofender o horror da experiência vivida? Ao mesmo tempo, o silêncio também não se apresenta como alternativa, já que nos leva à impossibilidade de lidar com o ocorrido, congelando-o num tempo a-histórico, num espaço intocável.¹²

Bernardo Carvalho, ao ser chamado a escrever uma ficção com o tema do holocausto, inicia seu texto escrevendo sobre a impossibilidade da tarefa, em parte porque não é sobrevivente, mas principalmente por causa da infinitude do tema: “Para mim, se fosse possível, a estrutura mais profunda e fundamental da representação dramática do holocausto deveria ser a de uma interrupção radical de toda comunicação até a mais completa falta de sentido. O holocausto é uma dissolução violenta do sentido, a tal ponto irrepresentável que mesmo essa definição conceitual pode soar falsa e ofensiva diante do horror e da violência do fato”.¹³

tornando símbolo de uma especificidade da capacidade humana na era industrial e de alerta contra essa capacidade.

¹⁰ SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVISKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 75.

¹¹ Há vasta bibliografia sobre a questão da representação do holocausto ou de eventos traumáticos em geral. Ressalte-se, entretanto, no Brasil, o livro de Seligmann e Nestroviski: **Catástrofe e representação**; o dossiê da Revista *Cult* organizado por Seligmann: Dossiê – Literatura de Testemunho, **Cult**, 23, junho/1999, p. 39-64; o livro organizado por Seligmann: **O testemunho na era das catástrofes**. Campinas: UNICAMP, 2003 e ainda a segunda edição dos **Cadernos de Língua e Literatura Hebraicas**, dedicado à literatura de testemunho. São Paulo: Humanitas, 1999.

¹² É mote comum nos depoimentos de sobreviventes que dão palestras e falam regularmente sobre sua experiência a noção de que a própria sobrevivência confere a missão de se falar sobre o ocorrido. Ao mesmo tempo, em outros depoimentos, é comum o sentimento de que o esquecimento é necessário para a vida. Há ainda, o silêncio eloqüente daqueles muitos que não conseguem falar. Lanzmann se depara com essas três posturas testemunhais, e sua postura é sempre de desequilibrá-las e forçar a memória daquele que entrevista.

¹³ CARVALHO, Bernardo. Estão apenas ensaiando. In: NESTROVISKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 237.

Dentro dessa questão o conceito psicanalítico de trauma é bastante importante. O trauma acontece porque o fato vivenciado é maior do que a possibilidade de experienciá-lo, não pode encontrar uma trajetória de representação subjetiva, e permanece congelado, “não-trabalhado”. Daí a “cura” do trauma seria a narração dele. Enquanto trauma, ele permanece na necessidade e, ao mesmo tempo, na impossibilidade de ser narrado, isto é, representado e trazido assim para o âmbito da história, tanto no plano subjetivo quanto no “universal”.

O testemunho de um sobrevivente tem, portanto, uma dupla função: uma função “curativa”, a saber, de poder falar sobre o evento traumático e assim colocá-lo no tempo da história de retirá-lo do eterno presente e a função documental propriamente dita, isto é, de narrar o que foi visto para que aquilo que foi visto não seja esquecido e possa ser julgado.¹⁴ Ao mesmo tempo, o testemunho é sempre lacunar.

Primo Levi, em seu livro *Os afogados e os sobreviventes*¹⁵, escreve sobre sua condição incompleta de testemunho. Os testemunhos, por definição, são aqueles que sobreviveram e, portanto, teriam tido algum tipo de privilégio. Para o prisioneiro comum, não seria materialmente possível sobreviver. Quem avistou a face da Górgona, quem tocou o fundo, não teria voltado para contá-lo.

Agamben escreve a respeito da incompletude do testemunho do sobrevivente apontada por Primo Levi:

Nesse caso, o testemunho vale no essencial por aquilo que nele falta, contém, em seu centro mesmo, algo que é intestemunhável [...], os afogados não têm nada a dizer nem memórias a transmitir. Não têm história nem rosto, muito menos pensamento. Quem assume a carga de testemunhar por eles sabe que tem que dar testemunho da impossibilidade de testemunhar. Isso altera de maneira definitiva o valor do testemunho, obriga a buscar seu sentido numa zona imprevista.¹⁶

O filme *Shoah* gira em torno dessa lacuna, da impossibilidade de representação de seu objeto. Esse é o elemento duro em torno do qual a circularidade do filme desenvolve-se. Seu diretor, a câmera, as testemunhas e nós, espectadores, circulamos em torno do testemunho silenciado, silêncio que se faz presente nas longas pausas das

¹⁴ Márcio Seligmann fala a respeito de duas cenas que permeiam o momento do testemunho: a cena do tribunal e a cena psicanalítica.

¹⁵ LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

¹⁶ AGAMBEN, Giorgio. **Lo que queda de Auschwitz**. Valencia: Pre-textos, 2000, p. 34. (a tradução do espanhol foi feita por mim).

falas dos sobreviventes, na recusa da fala de alguns, nas pedras que hoje cobrem os campos e que pontuam o filme.

Por outro lado, como escreve Paul Célán “ninguém testemunha pelo testemunho”. O testemunho é uma experiência que não admite substitutos. Ninguém testemunha o que não viu com os próprios olhos. A testemunha vai ao tribunal relatar o que viu. E seu testemunho, seu olhar, o fato de que pôde ver algo e sobreviver para contar, é fundamental. É também através desses olhares, seus pontos de vista e seus pontos de cegueira, que Lanzmann estrutura seu filme. Uma arquitetura que quer deixar visíveis suas lacunas e vigas, ambas fundamentais para a construção de uma memória. Trem e pedra.

Ao realizar um filme sobre a Shoá todo construído por testemunhos, Lanzmann, é claro, lida com seu duplo aspecto, seu filme tem função documental e faz com que as pessoas falem, se lembrem, voltem, inclusive fisicamente, aos lugares de seu passado.

O interessante, porém, é o fato de Lanzmann insistir no caráter não representacional, não documental de seu filme: “*Shoah* is not a documentary”.¹⁷

Uma possível chave de entendimento talvez esteja dada por Simone de Beauvoir:

É uma composição que a sutil construção de *Shoah* evoca, com seus momentos onde culmina o horror, suas calmas paisagens, seus lamentos, suas regiões neutras [...] a construção de Claude Lanzmann não obedece a uma ordem cronológica, eu diria – se se pode empregar esta palavra a tal assunto – que é uma construção poética.¹⁸

O filme *Shoah*, na sua ambígua tentativa de representar o irrepresentável, torna-se objeto privilegiado para o estudo das questões estéticas ligadas ao Holocausto e, por consequência, da própria representação. Trata-se de uma construção poética, simbólica, onde o aspecto da própria construção tem autoria e constrói significados que geram novos sentidos que, num primeiro plano, não apareceriam nos testemunhos “crus”.

Assim, há três aspectos operantes no filme de Lanzmann: os testemunhos cumprem uma função talvez documental (no sentido de preservação de uma memória);

¹⁷ LANZMANN, Claude. *Schindler's List is an impossible story*. Disponível em: <<http://www.phil.uu.nl/staff/rob/2005/hum291/lanzmannschindler.shtml>>. Acesso em 26/03/2006.

¹⁸ BEAUVOIR, Simone. A memória do horror. In: LANZMANN, Claude. **Shoah**: vozes e faces do holocausto. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 10.

há o aspecto do trauma, com o qual Lanzmann se depara constantemente; e há, ainda, a composição formal do material, a questão da construção estética de Lanzmann é fundamental na composição dos significados do filme. Ao fazer a montagem dos depoimentos, e recortá-los e entremeá-los com os trilhos e os passares de trens, com imagens de florestas que foram valas de corpos, com o silêncio dos campos agora verdejantes, a figura do artista entra também em cena e se soma a do testemunho, para nós, tornando-o mais simbólico e, talvez paradoxalmente, mais representativo.

Shoshana Felman chama atenção para a topografia do testemunho.¹⁹ A posição do testemunho é uma posição topográfica: o testemunho vê de um determinado lugar e esse lugar é insubstituível, cada perspectiva é única. “A testemunha performatiza sua história, e em seu núcleo está o acordo tácito de que seu testemunho, como um juramento, não pode ser feito por mais ninguém”.²⁰

O Filme *Shoah* percorre as mais diferentes topografias, buscando uma multiplicação do espaço e da experiência, traduzida em múltiplas perspectivas.

Lanzmann entrevista sobreviventes, nazistas e “espectadores”, testemunhas que não participaram ativamente dos eventos ocorridos, mas que o viram, pois estavam por perto. Há também entrevistas com o historiador Raul Hilberg, e o próprio diretor é também testemunha e assume em seu filme lugares diversos e extremamente significativos.

No início do filme, deparamo-nos com letreiros brancos sobre um fundo preto. Trata-se de uma pequena narrativa, em primeira pessoa. Lanzmann conta a história de Simon Srebnik, o menino-cantor de Chelmno, que sobrevivera primeiramente por sua bela voz e habilidades esportivas, e, mais tarde, quando os nazistas resolvem exterminar todos os judeus da região, sobrevive a uma bala que lhe perfurou o crânio, mas que, entretanto, não afetou suas partes vitais. Lanzmann conta como o encontrou em Israel e o persuadiu a voltar a Chelmno. Não há voz em *off*. E após essa primeira narrativa, Lanzmann não se pronuncia mais na primeira pessoa durante o filme inteiro. Felman

¹⁹ FELMAN, Shoshana. In an era of testimony: Claude Lanzmann's Shoah. **Yale French Studies**, Volume 0, Issue 79: “Literature and the ethical question”, 1991, p. 39-81; ver também: OLIN, Margaret. Lanzmann's Shoah and the topography of the Holocaust film. **Representations**, n. 57 (Winter, 1997), p. 1-23.

²⁰ FELMAN, op. cit., p. 68.

nota como o silêncio do narrador garante a construção do filme como narrativa do testemunho ou como palco do drama, como escreve Ismail Xavier.

Lanzmann assume então um outro lugar: é entrevistador, que solicita e recebe os testemunhos, um entrevistador bastante insistente, que não se furta a nenhum detalhe e perscruta a narrativa do entrevistado. Os depoimentos dos sobreviventes são muitas vezes marcados pela expressão da impossibilidade da narrativa. Simon Srebnik, ao avistar Chelmno, fala: “Não se pode contar isso. Ninguém pode imaginar o que se passou aqui. Impossível. E ninguém pode compreender isso. Eu mesmo, hoje...”²¹

Outro sobrevivente, Mordechai Podchlebinik, fala a respeito de Chelmno:

Tudo está morto. Tudo está morto, mas não se é senão um homem, e se quer viver. Então é preciso esquecer. Ele agradece a Deus pelo que restou e pelo esquecimento. E que não se fale disso.²²

O entrevistador, entretanto, insiste sempre na fala, quer ouvir o testemunho e a sua impossibilidade. Lanzmann está em constante encontro com *o outro* em seu filme e quer saber da experiência desse outro. É interessante notar que ele não procura compreendê-la no sentido de apresentar razões para a catástrofe, não é uma figura de compaixão, que abraça ou chora junto de seus entrevistados, mas o tempo inteiro atesta a importância do outro contar exatamente o que se passou, e quer ouvir as falas, os silêncios, a memória de cada um. O estilo de entrevistar de Lanzmann é quase um desafio: desafio ao silêncio, desafio à morte do testemunho, que é dessacralizado pela insistência de se ir adiante, pela ausência de temas-tabus.

Recusa-se o eufemismo. Parece ser quase um princípio de Lanzmann o da nomeação exaustiva. Não somos poupados de nenhum detalhe do horror e, ao mesmo tempo, talvez por se tratar justamente de testemunhos e não de imagens de arquivo, é evitado o risco do prazer *voyeurista*, presente em filmes de terror e algumas vezes em filmes que mostram, talvez muito à vontade, a catástrofe humana. O processo de desmistificação e de quebra de tabus e silêncios em relação à Shoá é radicalmente diverso de um processo sentimentalóide de criação de uma experiência de horror, à qual é bastante fácil apelar e da qual na maior parte das vezes é também bastante fácil esquecer. Nunca saímos os mesmos após o filme de Lanzmann, pois há no filme sim a experiência do choque, o filme nos faz testemunhos e nos obriga a lidar com aquilo que

²¹ LANZMANN, Claude. **Shoah**: vozes e faces do holocausto. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 20.

²² Idem, p. 22.

vimos, mas não se trata em momento algum de uma experiência sensacionalista e sim de uma experiência de nomeação, de esquecimento e lembrança, voz e silêncio. De composição de tempo e memória de tempos, em choque, soma e ecos, de um escrever histórico.

Ao compor esse eco de depoimentos advindos de topografias tão distintas, Lanzmann também anula as possibilidades de um universo simplificado. Não se trata de um filme em que há bandidos maus e mocinhos bondosos. Deparamo-nos com a fala daquele que queimou e enterrou seus pares, nos deparamos com a vergonha, com o riso enrijecido. Lanzmann nos coloca diretamente na zona cinzenta da qual nos fala Primo Levi, onde compreender é oposto a simplificar.²³ Não se nega a complexidade do evento. Trata-se de uma relação entre homens, onde nada é simples, e tudo o que for possível deve ser dito e procurado.

Aqui cabe uma indagação: seria a Shoá uma vivência particularmente judaica? Sei que entro em terreno minado ao propor essa discussão, mas gostaria de me posicionar a respeito.

A catástrofe nazista focalizou sua máquina de funcionamento não somente sobre o grupo judaico. Foram vítimas também ciganos, testemunhas de jeová, homossexuais, comunistas. Trata-se, sem dúvida, de evento de dimensões absolutamente terríveis para o judaísmo, que aniquilou não apenas milhões de vidas, mas também toda uma cultura e modo de vida judaicos do Leste Europeu. Entretanto, pela própria dimensão da catástrofe, e pelo ineditismo do plano governamental e industrial de matança sem outro fim a não ser a matança mesma de seres humanos, trata-se de um evento que marca toda humanidade. Após Auschwitz não podemos de fato, lembrando Adorno, usar as mesmas palavras, fazer a mesma poesia, cultivar a mesma crença nos valores iluministas ou mesmo na humanidade. O nome de cada vítima deve ser sempre pronunciado, e não apenas das vítimas judias. O filme *Shoah*, ao ser um filme feito de entrevistas, lida constantemente com o outro e, como veremos, constrói-se por pontos de vista e pontos de cegueira. No filme, com toda sua extensão e desejo de multiplicidade de perspectivas, não há uma entrevista sequer com as outras

²³ LEVI, Primo. A zona cinzenta. In: _____. **Os afogados e os sobreviventes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. p. 17-38.

vítimas da Shoá, com sobreviventes não-judeus. Para nós, esse seria um ponto de cegueira de Lanzmann.²⁴

Lanzmann não procura, entretanto, achados, mas sim procura mostrar a sua procura, que nunca é finda. Sempre um evento intraduzível. Felman nos mostra como a questão da língua reforça esse sentimento de incompletude e de distância do referencial que acompanha o filme o tempo inteiro.²⁵ Muitas vezes, Lanzmann não fala a língua daquele que entrevista e recorre a tradutoras. Nunca a voz das tradutoras passa por cima da voz dos entrevistados, e há, portanto, um certo atraso na compreensão daquilo que é dito. Constantemente ficamos um bom tempo a ouvir uma língua estranha, cujo conteúdo viremos a conhecer somente através da voz da tradutora, que, obviamente, nunca repete o conteúdo exato da fala traduzida. Essa tradução nunca é escondida, e Lanzmann parece não se incomodar muito com ela. Ao mesmo tempo, não são usados recursos bastante comuns quando se trata de uma tradução simultânea, como uma pergunta dita à pessoa como se estivessem falando diretamente um com o outro, sem a presença do tradutor. Lanzmann sempre se dirige à tradutora: “Pergunte a ele... Peça para ele explicar melhor... Pergunte o que foi aquilo que ele fez com a boca...” Essa *gap*, que fica aparente na necessidade do recurso à tradução, parece ser presente no filme inteiro. Trata-se de experiências que, no limite, são mesmo intraduzíveis, das quais, como uma língua estrangeira, entendemos apenas uma parte. Também somos testemunhas incompletas, mas, como testemunhas que passamos a ser, somos capturados por aquilo que vimos e a partir daí não podemos nos manter indiferentes.

A palavra se reinventa e pode, ao final, retomar seu poder e nos fazer testemunhas e a partir da captura desse longo e difícil testemunhar, estamos imbricados no processo de nomeação. Vimos, e aquilo que vimos nos ultrapassa e nos seqüestra de dentro. Somos arrancados da indiferença e obrigados a nomear algo, rever-nos, mudar a partir desse testemunho, re-dimensionar a nós mesmos.²⁶ Exercício mil vezes repetido e talvez imperativo a todos nós, descendentes e contemporâneos dessa e de outras catástrofes.

²⁴ Outro ponto de cegueira bastante significativo no filme é a total ausência da França como palco de catástrofe, os perpetradores encontram-se todos na Alemanha e Polônia, a história da invasão nazista na França não é sequer mencionada e nenhum francês é entrevistado.

²⁵ FELMAN, Shoshana. In an era of testimony: Claude Lanzmann's Shoah. **Yale French Studies**, Volume 0, Issue 79: “Literature and the ethical question”, 1991.

²⁶ Essas idéias foram discutidas no curso “Vidas e vozes da cultura judaica do nosso tempo” do Prof. Fabio Landa.