

O LUGAR APESAR DE TUDO

Georges Didi-Huberman

Resumo: Com *Shoah*, Lanzmann não quis somente fazer “um filme idealista” no qual seriam formuladas grandes questões, mas um filme de “geógrafo”, de “topógrafo”, ao retornar para sempre a esses lugares da destruição, que, mesmo destruídos, após a guerra, não “mudaram”. Para ele, o Holocausto não deve em nenhum caso ser do domínio da lembrança, mas uma investigação sobre o presente dos campos. O que esses campos nos impõem? A quais imagens eles se referem? Qual o benefício de retornar a eles? Essas são questões do cineasta que encontram uma forma correta de transmitir o que não pode ser dito. Ao perguntar aos sobreviventes sobre o retorno aos campos, Lanzmann mudou o curso do cinema em sua consciência e história.

Palavras-chave: Shoah; Lugar; Testemunho; Processo cinematográfico.

THE PLACE DESPITE EVERYTHING

Abstract: In *Shoah*, Lanzmann did not want to make an “idealistic film” where major questions would be asked but a “geographer’s, topographie” film, by forever returning to places of eternal destruction that, even destroyed after the war, “have not changed”. For him, the Holocaust must in no case belong to memory, it must remain an inquiry into the present aspects of the camps. What do these camps impose to us? To which images do they refer? What good is it to go back to them? These are the filmmaker’s questions who finds the right form to convey what cannot be said. By asking the survivors to return to the camps, Lanzmann has changed the course of cinema in its conscience and in its history.

Keywords: Shoah; Place; Testimony; Cinematography process.



1. O RETORNO AO LUGAR

A história do cinema está repleta de todos os tipos de *lugares possíveis*. Lugares inventados, reinventados, reconstruídos ou transfigurados que, a cada filme, imprimem sua marca memorável, oferecendo-se à reminiscência como um quadro inalterável. Chamamos isso de magia dos lugares. Pensemos nas imensas paredes babilônicas de *Intolerância*, nos tetos oblíquos de *Caligari*, nos subterrâneos de *Metrópolis*, nos arranha-céus de *King Kong*, no labirinto de espelhos de *A dama de Shanghai*, no palácio opressivo de *Ivan, o terrível*, ou ainda no monolito negro de *2001...* Mesmo os “cenários naturais”, como se diz – as estátuas imensas de *Intriga Internacional* ou a *Roma* percorrida de Fellini –, assumem nesses grandes filmes essa fascinante qualidade de *lugares transpostos*, tornados mágicos, abertos a todo entendimento de um possível, ou seja, abertos à potência aparentemente sem demarcações, cintilante, exuberante, disso que se diz ser o imaginário. O cinema, nesse sentido, nos oferece algo similar a uma festa perpétua, um festim perpétuo de espaços possíveis.

Mas eu só podia, em se tratando do lugar e de outras coisas ainda, voltar-me a um outro gênero inesquecível, mais pesado de se carregar. É isso que terá obrigado um homem, há uns vinte anos, a começar um filme sobre a base da recusa, ou de uma impossibilidade vital, diante de toda essa regra cintilante do jogo cênico e cinematográfico. Ele recusava o “cenário” e sua magia – digamos, para ser breve, o lugar aberto pela fábula –, não exatamente por escolha estética, como Struab tinha podido fazer, mas antes segundo uma obrigação ética interna a seu propósito¹, interna à verdade da qual ele devia encarregar-se. Em todo caso, como se



diz em toda lógica, ele podia ter feito, sem dúvida, qualquer coisa menos um filme, para essa verdade da qual ele devia encarregar-se. Aliás, ele não atuava profissionalmente como cineasta. Mas o cinema foi para ele um *recurso* indispensável, um pouco como Robert Antelme (1957) para quem, mesmo nunca atuando como escritor, a escrita foi um dia o indispensável recurso². O cinema foi, portanto, para este homem um recurso, ao mesmo tempo que uma obrigação – e não um festim –, a via indispensável para tomar nota visualmente de *lugares reais impossíveis*, humanamente impossíveis, eticamente impossíveis, de tratar ou de transfigurar em cenários.

Esses lugares que são os campos, são campos da morte. Mas de qual maneira extrema os campos são “lugares” para nós? Os campos nos obrigam a qual pensamento e a qual visualidade do lugar? É para tal questão, entre outras, que Claude Lanzmann devia propor, ao longo de seu filme *Shoah*, uma resposta, uma resposta fílmica que permanece admirável e, em seu gênero, absolutamente insuperável. O que fazer, então, com esses lugares – esses lugares de destruição, geralmente eles mesmos destruídos a partir do fim da guerra –, no campo cinematográfico? Durante os onze anos em que durou o trabalho sobre esse filme apátrida, frequentemente a questão foi esta: então, por que *retornar aos lugares*? Paula Biren, sobrevivente de Auschwitz, que Lanzmann foi até Cincinatti interrogar, lhe diz: “Mas o que eu teria visto? Como confrontaria isso?... Como eu poderia voltar lá para visitar?” (Lanzmann, 1985, p. 27).





Fig. 1. Claude Lanzmann – *Shoah* [frame do cemitério judaico de Lodz], 1985.

E essa mulher diz também que o cemitério de Lodz, onde seus avós foram enterrados, está a um passo de ser destruído, arrasado, e que, portanto, ali onde antes da guerra seus entes queridos seriam ainda “localizáveis”, em breve, não serão mais. Ao filmar essa palavra, Lanzmann (1985, p. 29) a aproxima, através da montagem, da abissal e brutal constatação da tal Madame Pietyra, cidadã de Auschwitz que explica por que o cemitério judaico de sua cidade (fig. 1) está “fechado”: “Lá, não se enterra mais”. Então, por que retornar aos lugares? O que poderiam nos “dizer” tais lugares em um filme, se não há *mais nada para ver ali*? Lanzmann (1990a, p. 212), que partiu para ação, pondo o pé na estrada em 1979, tinha de antemão compreendido a Polônia e toda a geografia dos campos,



como “o lugar do imaginário por excelência”. Sua busca parecia um pouco com a dessas crianças que voltam aos lugares, porque elas querem ver absolutamente o *ali* [lâ] onde elas nasceram, mesmo que esse *aqui* não exista mais, tenha sido desfigurado, tenha se tornado, que eu saiba, uma autoestrada ou um supermercado. Mas a busca do cineasta era de uma outra espécie, é claro: Lanzmann retornou aos lugares porque ele queria ver absolutamente e fazer os outros verem o *aqui* onde milhões de seus semelhantes foram destruídos por seus outros semelhantes.

Ora, esse *retorno apesar de tudo*, apesar do fato de que não houvesse mais nada para ver, esse retorno ou recurso filmado, filmante, ter-nos-á dado acesso à violência de algo que nomearei *o lugar apesar de tudo*, mesmo se por um momento, Lanzmann (1990b, p. 280-292) apenas tenha encontrado a expressão de “não lugar” para nomear aquilo tudo. Por que esses lugares da destruição são o lugar apesar de tudo, o lugar por excelência, o lugar absoluto? Porque Lanzmann, ao filmá-los – segundo regras intransigentes, que será necessário analisar detalhadamente –, descobre uma terrível consistência, que vai muito além desse “imaginário por excelência”, no qual ele tinha pensado de antemão. É a consistência disso que, destruído ou desfigurado, no entanto, *não mudou*: “O choque não é somente poder atribuir uma realidade geográfica e mesmo topográfica precisas a nomes tornados lendários – Belzec, Sobibor, Chelmno, Treblinka etc. –, é também perceber, sobretudo, que nada mudou” (Lanzmann, 1990a, p. 213).

O essencial reside no fato de que Lanzmann não teve medo de filmar exatamente isso que não tenha mudado. O essencial reside no fato de que Lanzmann só encontrou a *forma* para dar a ver essa consistência, esse paradoxo, e para que esse paradoxo,



de forma imediata e duradoura, nos olhe de volta: os lugares destruídos mantiveram em seu filme, apesar de tudo, apesar deles, a memória indestrutível de seu ofício de destruição, essa destruição da qual eles foram, para a história, e da qual permanecem, para este filme, o lugar para sempre. Assim como a ferrovia, o letreiro (fig. 2), indicando ao viajante que chega em Treblinka, está sempre *ali* [là]. Treblinka está sempre *ali* [là]. E isso significa que a destruição está sempre *ali* [là], ou antes que, tal é a obra do filme, ela esteja *aqui* [ici] para sempre, próxima para tocar-nos, para olhar-nos profundamente, embora o lugar só se apresente aparentemente como algo totalmente “exterior”.



Fig. 2. Claude Lanzmann – *Shoah* [frame de Henryk Gawkowski, em primeiro plano, maquinista que transportava judeus para o campo de extermínio de Treblinka e placa do campo ao fundo], 1985.



Eis porque a ascese que o filme de Lanzmann impõe ao lugar não tem nada de imaginária, de metafórica ou de idealista³. Não é a essência de um lugar que se investiga, como outrora Platão (52b) tentara em seu *Timeu* – e lembramos como o filósofo provém dali para fazer do lugar “purificado” algo como uma aparição onírica: “O próprio lugar tão-somente é perceptível graças a uma espécie de raciocínio híbrido que não acompanha a sensação; pouco crível. Percebido, certamente, como em um sonho”... Ora, o que se investiga aqui é justamente o contrário: o lugar não tem que ser “purificado”, simplesmente porque a história já está encarregada de desfigurá-lo ou de “arrasá-lo”; ele não se dá em um “raciocínio híbrido”, mas em uma espécie de evidência abrupta que, longe de excluir a sensação, se impõe justamente como sensação de distância e proximidade ao mesmo tempo, sensação misturada do estranho e, mais insuportável ainda, do familiar; enfim, esse lugar não tem nada de “imaginário” nem de onírico, porque ele se impõe como documento, sempre singular (jamais generalizável) e sempre incarnado (jamais apaziguado), da colisão entre um passado da destruição e um presente onde essa destruição mesma, embora desfigurada, “não mudou”. Ninguém ou quase ninguém mais está ali, nada ou quase nada mais está ali, diz-se, e, portanto, o filme nos mostra em vestígios discretos o quanto *tudo, aqui, permanece, diante de nós*. A obra de Lanzmann reside em ter podido construir, de forma irrefutável, visual e rítmica esse *lugar ali, diante de nós [devant-là]*.



2. O SILÊNCIO DO LUGAR



Fig. 3. Claude Lanzmann – *Shoah* [frame de Simon Srebnik], 1985.

“Eu filmei as pedras como um louco”, diz Lanzmann (1990c, p. 299) em algum lugar. Como esta frase não ressoaria estranhamente para o espectador de seu filme, que sai da exibição perturbado por tantas palavras, por tantas histórias, por tantos rostos? Precisamos talvez compreender essa frase em relação à dificuldade primeira que *Shoah* é, desde já, confrontado. Tratava de produzir nesse filme uma reminiscência que fosse radical, que fosse, portanto, para cada um, o oposto de evocar lembranças já existentes. Tratava-se, antes mesmo de serem compreendidos, de que falassem os sobreviventes sobre essa destruição, ainda ali, vítimas sobreviventes e carrascos, a um grau de precisão tal que



fazer surgir uma palavra sob o olho da câmera quase assemelhar-se-ia à aposta de risco – a violência insensata, porém necessária: uma violência por *consideração* – de fazer as pedras falarem. Cada um, nesse filme, se vê obrigado, pelo imperativo categórico do próprio filme, a libertar uma palavra cujo pronunciamento sempre resulta da fratura – milagre, sintoma, lapso, colapso, forclusão – porque cada um, nesse filme, se sente, tanto como sobrevivente, quanto, por razões sempre singulares, como um louco ou como uma pedra⁴. Louco de dor ou preso em sua própria história como uma pedra em seu próprio rio.

Lanzmann, portanto, tentou abrir pedras, e o cinema estava *ali* para isso. Mas, para isso mesmo, era necessário retornar ao lugar, ao *silêncio do lugar*, e construir cinematograficamente a visualidade desse silêncio, para que o lugar liberasse a verdadeira palavra. Assim foi, por exemplo, com Simon Srebnik (fig. 3), um dos dois sobreviventes de Chelmno e com o qual adentramos o filme. Lanzmann claramente expôs o problema: o que Srebnik podia dizer não era inicialmente *nada*, senão confusão, loucura, incapacidade de dizer, silêncio de pedra.

Era, inicialmente, a dificuldade em fazê-los falar. Não é que se recusem a falar. Alguns estão loucos e incapazes de transmitir algo. Pois eles tinham vivido experiências tão limites que não podiam comunicá-las. A primeira vez que vi Srebnik, o sobrevivente de Chelmno (que tinha 13 anos na época, era pessoas muito jovens), ele me narrou algo de forma extraordinariamente confusa, da qual não entendi nada. Ele tinha, de forma tal, vivido no horror, que aquilo o destruiu. Então, procedi por tentativa e erro. E fui em direção aos lugares, sozinho, e percebi que era necessário combinar as coisas. Era necessário saber e ver, e era necessário ver e saber. Indissolúvelmente. É por isso que o problema dos lugares é capital. (Lanzmann, 1990c, p. 294).



O cineasta tinha compreendido que, diante da incapacidade de recolher um depoimento normalmente articulado, a *questão do lugar*: o lugar compreendido ao mesmo tempo como sítio interrogativo da palavra, condição de sua enunciação e como questão para ser continuamente reformulada, especialmente nos diálogos filmados, ou seja, como elemento central de todos os enunciados, era aquela da qual o filme devia, primeiramente, encarregar-se, construindo-a e a desenvolvendo até o impossível. Basta relembrar alguns minutos do início de *Shoah* para começar a compreender a exigência, a lógica e a estética de toda aquela imensa construção fílmica.

Há, de início, lembremo-nos, *um nome escrito*: é o título do filme, esse nome *Shoah*, palavra estrangeira não traduzida e cuja explicação, no mesmo plano, diz apenas uma coisa, que ele é um nome eterno, eterno porque está presente em nós a destruição dos homens⁵. Silencioso o nome escrito, silenciosos os créditos, silencioso também o texto que vem imediatamente: é uma *narrativa consumada*, é a narrativa sem afeto de um lugar chamado Chelmno, que “foi na Polônia o sítio da primeira exterminação dos judeus com uso de gás”. “De aproximadamente quatrocentos mil homens, mulheres e crianças que chegaram nesse lugar”, diz ainda o texto silencioso: “apenas dois sobreviveram”. O primeiro é Simon Srebnik, cuja história nos é brevemente apresentada: seu pai abatido sob seus olhos no gueto de Lodz, sua mãe asfixiada nos caminhões de Chelmno, e ele, um menino de 13 anos, encarregado na “manutenção” do campo e não menos condenado à morte que os demais. Mas a história nos explica o estranho destino que o fez “ser poupado por mais algum tempo que os demais”, graças a sua voz melodiosa de inocente. “Várias vezes por semana, quando era



necessário alimentar os coelhos do curral da SS, Simon Srebnik, vigiado por um guarda, subia o rio Ner em uma embarcação de fundo chato até os confins da cidade em direção às pradarias de alfafa. Cantava cantigas do folclore polonês e o guarda em troca lhe ensinava as cantigas militares prussianas. Todos em Chelmno o conheciam.” Justamente antes da chegada das tropas soviéticas, em janeiro de 1945, Simon Srebnik foi, como outros “judeus de trabalho”, executado com uma bala na nuca. Mas “a bala não atingiu órgãos vitais”, e ele sobreviveu (Lanzmann, 1985, p. 15-17).

É no silêncio então que nos será dado este terrível fragmento da história, ao fim tocado pela estranheza de um milagre de um conto oriental. Lanzmann não pediu para Srebnik contar esta história (como qualquer autor de documentários teria feito). Esta história nos é oferecida, é claro, mas ela ficou em e com Srebnik, como sua pedra intocável de infância e silêncio. Lanzmann não quis exceto uma coisa, mais radical: que Srebnik não *contasse*, mas *retornasse*. Que ele retornasse com o diretor aos lugares, e de início, a esse rio onde cantava, no qual doravante ele rememora e transmite para sempre, para um filme da memória, este canto de Sheherazade, que é também um fragmento da história dos homens. A primeira *imagem* do filme, então, situar-se-á entre alegoria e verdade, entre passado e presente, de um homem que canta docemente (e inicialmente de forma imperceptível) em uma embarcação de fundo chato sobre o rio. A primeira imagem do filme é a de *um canto afastado*, um canto tanto afastado no tempo quanto no espaço, que se afasta da câmera, mas que se aproxima de nós ao deslizar sobre a água, ao passo que uma voz polonesa, um camponês de Chelmno, afirma lembrar-se.



E depois, eis-nos diretamente sobre o limiar do lugar: é, de início, *um rosto fechado* esse de Simon Srebnik, tímido, neutro demais, que tossica um pouco, não sabendo onde olhar naquele sítio destruído de sua própria destruição, ao caminhar no limiar da floresta. Ele para e olha novamente, depois, em alemão – a escolha mais dura para partilhar essas palavras –, ele pronuncia as primeiras palavras do que vai tornar-se, em todo o filme, uma espécie de entrevista infinita com o real da destruição: “Difícil de reconhecer, mas era aqui. Aqui, queimavam-se as pessoas, muitas pessoas foram queimadas aqui. Sim, esse é o lugar (*Ja, das ist das Platz*)” (Lanzmann, 1985, p. 18).

Que lugar é esse? É *um espaço aberto*, absolutamente vazio, marcado por uma linha de fundação já engolida pelo mato e que a câmera captura em uma lenta panorâmica (fig. 4). Sobre essa visão do lugar, a voz de Srebnik continua, embora cada frase soe daqui em diante como a impossibilidade de dizer mais: “Ninguém saiu disso vivo” (Lanzmann, 1985, p. 18).





Fig. 4. Claude Lanzmann – *Shoah* [frame das fundações dos crematórios engolidas pelo mato], 1985.

O lugar de *Shoah*, portanto, é para nós, hoje, o lugar da Shoah: a exploração necessária desse “vazio” em seus vestígios imóveis; a exploração necessária desse “ninguém” em seus destinos inumeráveis; a exploração necessária desse “nunca”⁶ na sua lição para sempre. Lanzmann, para essa exploração, teve de “retornar aos lugares sozinho”, como ele mesmo disse. Depois ele teve que retornar aos lugares, exigindo dos sobreviventes, que ele havia buscado por toda a parte, o único teste que sua prova exigia, seja a de ser transmitida, seja a de nomear um lugar: “*Ja, das ist das Platz*”. Lanzmann acompanha, portanto, Simon pelo campo aberto, que nunca mudou, desse campo que desapareceu após ter feito muitos desaparecerem. Depois ele deixa Simon no lugar, afasta a câmera e deixa na voz, triste e assombrosa, bem próxima e quase interior, a preocupação de anunciar isto: o silêncio de hoje



(a “calma” do campo visível) é comparável ao silêncio de ontem (a “calma” inimaginável dos mortos). “Eu não acredito que estive aqui. Não, não posso acreditar nisso. Era sempre tão tranquilo, aqui. Sempre. Quando queimavam todo dia 2000 pessoas – judeus – era igualmente tranquilo. Ninguém gritava. Cada qual fazia seu trabalho. Era silencioso. Pacífico. Como agora.” (Lanzmann, 1985, p. 18).

Tal é o lugar de *Shoah*: seu silêncio que torna visível um acontecimento sem testemunha, que apenas engaja o diálogo com testemunhas portadoras de silêncio⁷, esse *silêncio mostrado* e montado tão bem como tal, ou seja, dado forma, construído, oferecendo precisamente ao lugar o poder de olhar-nos e de alguma forma “dizer”-nos o essencial. Eis porque tal silêncio é tão pesado de ser carregado por todos nesse filme (tanto os que estão diante da câmera como os que estão por trás, tanto os que estão na tela como os que estão na sala diante de seus semelhantes projetados): é que esse silêncio *está carregado de inimaginável*. Para ele, o filme construiu de forma obstinada, literal e visual essa terrível gravidade que as palavras não param de evocar: corpos destruídos, desintegrando-se, “a partir de baixo”, esmagados, “indo embora com o rio”, “empilhados”, sobre a rampa, “tombados” como objetos, aglomerados de cristais violetas, desfigurados, transformados em cinzas ou dispostos em bloco, como falésias de basalto etc. (Lanzmann, 1985, p. 24-27, 66-69, 71-72, 139-140 etc.). Em *Shoah*, dir-se-ia, o silêncio filmado dos rostos e dos lugares contém a destruição de corpos, transmitindo-a ao mesmo tempo que a preservando. Ele a encerra, mas também – porque *Shoah* é um filme de saber e não de curiosidade jornalística, muito menos um filme de dramatização consensual – ele a explica, a desdobra, a



oferece aberta em sua forma tão singularmente minuciosa quanto perturbadora. Sua forma quando quero referir-me à sua natureza cinematográfica particular. Sua qualidade fílmica como recurso à impossibilidade de contar “normalmente” uma história, sua qualidade fílmica como recurso visual e rítmico no paradoxo dos lugares da morte real: tudo foi destruído, nada mudou.

3. O PRESENTE DO LUGAR

Tal é o lugar de *Shoah*, seu jogo infinito de reenvio (pois, cada lugar singular, mesmo sendo ele tão estreito, chama a memória de todos os outros), seu paradoxo infinito, sua crueldade infinita, atualizados por todos os lugares nas questões, nas histórias e nas imagens que o filme incansavelmente desdobra. Há por exemplo, “o encanto” dessa floresta de Sobibor, na qual, disse um polonês, “sempre se caça”⁸. Há a fronteira entre o *campo*, onde homens aos milhares agonizam e o *campo* no qual outros homens continuam cultivando a terra, porque é necessário fazê-lo bem e também porque “se acostuma” a tudo (Lanzmann, 1985, p. 36-37). Há as perguntas persistentes, insuportáveis e necessárias de Lanzmann sobre as *dimensões* e os *limites* dos campos, a altura dos caminhões (fig. 5) e das câmeras de gás, a exiguidade dos vestiários, a superfície exata necessária para uma destruição ela mesma estimada o mais precisamente possível, a topografia e o tipo de areia do “posto de triagem” de Treblinka, da “rampa” de Auschwitz ou da “tripa” camuflada que levava à morte, a gestão do tráfico ferroviário ou da colaboração industrial – da Krupp, da Siemens – com as fábricas da morte (Lanzmann, 1985, p. 43, 49-51, 53-62, 76, 92, 92, 124, 126-127, 137, 147-151, 163-166).



Há ainda essas crueldades do lugar proferidas mais ou menos espontaneamente pelas testemunhas ou pelos funcionários da destruição: tal qual o gesto de dedo na garganta, induzido por um polonês pela situação em que Lanzmann colocá-lo-ia novamente. Tais expressões igualmente induzidas por uma *memória dos lugares* mais facilmente suscitada, enunciável, do que a memória mesma para qual esses lugares eram feitos: “Nós tínhamos compreendido que o que os alemães estavam construindo não era para ajudar a humanidade”. Ou, na boca de Franz Suchomel: “Fedia por quilômetros... Por toda parte. Dependia do vento”. Ou ainda, na de Franz Grassler, que foi assistente do comissário nazista do gueto de Varsóvia: “Eu me lembro melhor de minhas excursões às montanhas” (Lanzmann, 1985, p. 68, 80, 196).



Fig. 5. Claude Lanzmann – *Shoah* [frame de Simon Srebnik rodeado de fiéis cristãos saídos da igreja e entrevistados por Claude Lanzmann em Chelмно, Polônia], 1985.



Essas crueldades também não mudaram. Como o lugar vazio de Chelmno, elas todas subsistem, elas afloram, tais como linhas de fundações, nessas palavras, no entanto, censuradas ou restringidas em sua vontade de esquecimento. Mas os *nomes de lugares* inesquecíveis são suficientes, nas respostas dadas para perguntas de Lanzmann, para produzir algo como a face *[figure]* impensada de toda essa destruição, de todo esse inominado. Sabemos, de fato, sobre o inominável da morte na administração dos próprios campos, onde era proibido pronunciar o que se fazia ali, e onde se usava precisamente, de uma *expressão [figure] local*, a “transferência”, para de qualquer forma assim dizer. Sabemos que o perímetro da zona de extermínio, no campo de Maidanek, foi batizado pelos alemães de *Rosengarten* ou *Rosenfeld* (o “jardim de rosas”, o “campo das rosas”), ainda que, evidentemente, não possuísse ali nenhuma flor, contudo, os homens que ali morreriam, por vezes, eram chamados de Rosen (Hilberg, 1991, p. 762-763). Quanto ao filme de Lanzmann (1985, p. 218), ele explora todas essas circulações paradoxais e todas essas crueldades do lugar. Aprendemos assim que os cinemas estavam abertos enquanto o gueto queimava. E Madame Pietyra, a cidadã de Auschwitz, explica a seu modo o paradoxo da “transferência”:

- O que aconteceu com os judeus de Auschwitz?
- Eles foram expulsos e reinstalados, mas não sei onde.
- Em qual ano?
- Começou em 1940, porque eu me mudei para cá em 1940 e esse apartamento pertencia também aos judeus.
- Mas a partir de informações das quais dispomos, os judeus de Auschwitz foram “reinstalados”, já que é essa palavra, não longe daqui, em Benzin e em Sosnowecze, na Alta Silésia.



- Sim, porque também eram cidades judaicas, Sosnowiecze e Benzin.
- E, Madame, sabe o que aconteceu mais tarde aos judeus de Auschwitz?
- Acho que em seguida eles acabaram no campo, todos eles.
- Quer dizer que eles voltaram à Auschwitz?
- Sim. Aqui havia todo o tipo de gente, de todas as partes do mundo, que vinham para cá, que eram conduzidos para cá. Todos os judeus vieram para cá. Para morrerem (Lanzmann, 1985, p. 31-32).

Compreendemos então que esse “filme de geógrafo, de topógrafo”, como disse o próprio Lanzmann, terá podido fazer do lugar ao mesmo tempo a figura, o objeto e a “coisa” de seu propósito. *Figura*, porque ele dá forma frequentemente ao desvio pelo qual uma verdade, incapaz de anunciar-se por meio de signos, não estaria vindo à luz sintomaticamente, senão em uma panorâmica da clareira vazia de uma floresta; e aquilo que Srebnik não pôde dizer adequadamente – contar como queimavam seu próprio povo –, ele o designa abruptamente, localmente (compreendemos também que seu desvio não é um) ao reconhecer, dubitativamente, que “era aqui”. *Objeto*, porque o lugar se torna uma das questões e um dos atos essenciais desse filme, a que o filme interroga incessantemente em contraponto aos rostos sobreviventes. Mas é também a *coisa* desse filme, porque o campo visual que ele simplesmente abre, sempre nessas panorâmicas desesperadamente vazias, ou nesses *travellings* lentos demais (fig. 6), que se parecem a algum tipo de manipulação que seja, espécie de Spielberg ou de “*travelling* de Kapo”⁹, esse *campo* visual aberto não fazendo ele mesmo senão traçar uma fronteira presente ao redor dessa coisa inimaginável (e



sobretudo, não “reconstituir”) o que foram os *campos*. O “campo” fílmico de Lanzmann é, portanto, bem pelo contrário o que foi o campo polonês de Treblinka: sua fronteira, embora construída há quarenta anos, não renuncia ao testemunho, mas, por ela, um lugar presentemente interrogado, filmado, chega para pôr-nos em face do pior, próximos a rostos sobreviventes, em face a *isso que teve lugar*. A atenção ao lugar e ao trabalho do lugar em *Shoah* não eram sem dúvida aos olhos de Lanzmann (1990d, p. 279) senão o único meio possível, a única forma possível para “dirigir sobre o horror um olhar frontal”.



Fig. 6. Claude Lanzmann – Shoah [frame do campo de Auschwitz], 1985.



Se não há imagens de arquivos nesse “documentário” sobre a Shoah, é também porque os lugares da destruição foram constantemente pensados por Lanzmann em uma tensão dialética que eu já evoquei: “tudo está destruído” (portanto, como poderíamos *aproximar-nos* dessas imagens passadas?), mas “nada mudou” (não é o essencial senão ver e compreender *onde esses lugares nos são tão próximos?*). Eis porque *Shoah* responde exatamente, me parece, à exigência crítica que formulara Walter Benjamin face a face à obra de arte em geral: ela mesma é constituída em *imagem dialética*, quer dizer que ela produz uma colisão do Agora e do Outrora, sem mistificar o Outrora nem tranquilizar o Agora:

Não é preciso dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual o Outrora encontra o Agora em um relâmpago para formar uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética em suspensão. Pois, ao passo que a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do Outrora com o Agora é dialética: ele não é de natureza temporal, mas de natureza figurativa (*bildlich*). Somente as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, quer dizer, não arcaicas. A imagem que é lida – quero dizer a imagem no Agora da recognoscibilidade – porta no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, que subjaz a toda leitura. (Benjamin, 1989, p. 479-480).

Eis, portanto, um filme de natureza evidentemente *figurativa*, que terá tomado a aposta *dialética* de ser um “filme de puro presente” (Lanzmann, 1990c, p. 297), mas com as únicas finalidades de desenvolver esse “momento crítico e perigoso” que faz dele um conjunto de “imagens autenticamente históricas”, quer dizer, uma obra de “recognoscibilidade”. É significativo que nessa “ficção do real” (Lanzmann, 1990c, p. 301), Pierre Vidal-Naquet (1990, p. 208) tinha podido reconhecer uma “colocação em movimento da



memória” que precederia, sobre o próprio conhecimento histórico, a uma decisão equivalente a essa que Marcel Proust toma com a forma do romance¹⁰. Ora, essa decisão “proustiana” resulta inteiramente no desdobramento de uma verdade que permite o *tempo do retorno ao lugar*: ela reside inteiramente na postura de Srebnik, quando diz: “era aqui”. O “isso era” nos proíbe de esquecer o terrível Outrora dos campos, nos proíbe de acreditar que o presente tem contas a prestar somente ao futuro. O “aqui” nos proíbe de mistificar ou de sacralizar esse Outrora dos campos, que voltaria a afastar-se e, de um certo modo, a livrar-se disso. Tal é a imagem dialética de *Shoah*, sua exigência do Agora:

O pior crime, ao mesmo tempo moral e artístico, que pudesse ser cometido quando se trata de realizar uma obra consagrada ao Holocausto é o de considerá-lo como passado. O Holocausto é, seja lenda, seja presente, ele não é em nenhum caso da ordem da lembrança. Um filme consagrado ao Holocausto não pode ser senão um contramito, quer dizer, uma investigação sobre o presente do Holocausto, ou ao menos sobre um passado cujas cicatrizes estão ainda tão frescas e tão vivamente inscritas nos lugares e nas consciências que ele se dá a ver em uma intemporalidade alucinante (Lanzmann, 1990e, p. 316).

Sem dúvida, o contramito de *Shoah* desinteressar-se-á, primeiramente, da história do cinema, nisso que haveria de afrontar uma História de outra maneira mais temível que a de nossos festins habituais de imagens. Mas a *forma* dessa confrontação, nas nove horas de imagens e de palavras, não poderia senão modificar o curso mesmo do cinema em sua consciência, quer dizer, em sua história.

Tradução: Fercho Marquéz-Elul
Revisão: Eduardo Veras



Notas

¹ Mas compreender-se-á rapidamente que toda obrigação é uma escolha, e que toda escolha estética emerge de uma regra ética (eu não disse de uma moral).

² Cf. O dossiê dedicado a esse livro essencial na revista Lignes, n. 21, 1994, p. 87-202.

³ “Les non-lieux de la mémoire”, “Eu não fiz um filme idealista. Não há grandes questões, nem respostas ideológicas ou metafísicas. É um filme de geógrafo, de topógrafo.”

⁴ Tal é, por exemplo, o que poderíamos nomear o “sorriso de pedra” de Mordechai Podchlebnik, no começo do filme: o sorriso perturbador do sobrevivente (“Tudo está morto, mas ninguém é um ser humano...”). Franz Shuchomel, o SS Unterscharführer de Treblinka, é uma pedra de outro tipo, que vê pessoas caírem “como batatas”.

⁵ “E eu dar-lhes-ei um nome eterno” (Isaías, LVI. 5). Sobre o eterno e a destruição, cf. BLANCHOT, Maurice. L'indestructible. In: _____. L'entretien infini. Paris: Gallimard, 1969, p. 180-200.

⁶ N.T. No original, o autor utiliza os termos “*personne*” e “*jamais*”, sendo traduzido aqui como ninguém e nunca, vocábulos solicitados assim na fluência da prosa mais próxima a nossa língua. Esses dois termos guardam na língua original, dois significados explorados pelo autor e que se perdem na tradução: em sentido literal: significam pessoa e jamais, como também ninguém e nunca, quando usados em expressões negativas.

⁷ Cf. FELMAN, Shoshana. À l'âge du témoignage: Shoah de Claude Lanzmann (1988-1989). In: LANZMANN, Claude. Au sujet de Shoah, op. cit., p. 55-145.



⁸ Claude Lanzmann, Shoah, 1985, p. 21. E ele continua: “Há muitos animais de todos os tipos... Aqui, naquela época, o que só se caçava era o homem”.

⁹ Cf. DANÉY, Serge. Le travellings de Kapo. Persévérance, Paris, POI, 1994, p. 13-39.

¹⁰ “Entre o tempo perdido e o passado reencontrado há a obra de arte, e a prova à qual Shoah submete o historiador é essa obrigação, na qual ele se situa em ser ao mesmo tempo um sábio e um artista, sem que perca, irremediavelmente, uma fração dessa verdade atrás da qual persegue”. Cf. igualmente, VIDAL-NAQUET, Pierre. Les juifs, la mémoire et le présent. Paris: La Découverte, 1991, p. 221: “Trata-se de pôr em movimento a memória, em suma, fazer para a história o que Proust tinha feito para o romance. É difícil, mas Shoah mostrou que não isso não era impossível”.



Referências

ALTELME, Robert. *L'espèce humaine*. Paris: Gallimard, 1957.

BENJAMIN, Walter. Paris, capitales du 19^e. siècle. In: BENJAMIN, Walter. *Le Livre des passages*. Ed. R. Tiedemann, trad. J. Lacoste. Paris: Le Cerf, 1989.

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

HILBERG, Raul. *La destruction des juifs d'Europa* (1985). Trad. M.-F. Paloméra et A. Charpentier. Paris: Fayard, 1988, nouvelle éd., 1991 (Folio – Histoire).

LANZMANN, Claude. De l'Holocauste à *Holocauste*, ou comment s'en débarrasser (1979). In: LANZMANN, Claude. [org.]. *Au sujet de Shoah*, le film de Claude Lanzmann. Paris: Berlin, 1990e.

_____. Hier ist kein Warum (1988). In: LANZMANN, Claude. [org.]. *Au sujet de Shoah*, le film de Claude Lanzmann. Paris: Berlin, 1990d.

_____. J'ai enquêté en Pologne (1978). In : LANZMANN, Claude. [org.]. *Au sujet de Shoah*, le film de Claude Lanzmann. Paris: Berlin, 1990a.

_____. Le lieu et la parole. In: LANZMANN, Claude. [org.]. *Au sujet de Shoah*, le film de Claude Lanzmann. Paris: Berlin, 1990c.

_____. Les non-lieux de la mémoire (1986). LANZMANN, Claude. [org.]. *Au sujet de Shoah*, le film de Claude Lanzmann. Paris: Berlin, 1990b.

_____. *Shoah*, Paris: Fayard. 1985.

PLATÃO, Timée, 52b.

VIDAL-NAQUET, Pierre. L'épreuve de l'historien: réflexions d'un généraliste (1988). In: LANZMANN, Claude [org.]. *Au sujet de Shoah*, le film de Claude Lanzmann. Paris: Berlin, 1990.



Georges Didi-Huberman é filósofo e historiador da arte. É professor pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de Paris. Destaca-se pelo estudo ampliado e interdisciplinar sobre os usos e significados das imagens na cultura contemporânea, especialmente em relação a sua dimensão ética, política e simbólica. Além de inúmeros livros publicados, entre eles *Diante da imagem* (1990), *Diante do tempo* (2000), *O que vemos, o que nos olha* (1992) e *Imagens apesar de tudo* (2004), atua também como crítico e curador de exposições artísticas, tais como *L'empreinte* (1997) no Centre Pompidou em Paris, *Levantes* (2018) no SESC em São Paulo e *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo auestas?* (2010) no Reina Sofia em Madri.

Fercho Marquéz-Elul é artista visual, pesquisador, professor e tradutor. Doutorando pelo PPGAV/UFRGS/CNPq, integra o projeto de pesquisa *As extensões da memória: a experiência artística e outros espaços*, coordenada pela Prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos, bem como o projeto de pesquisa institucional *Metodologias comparadas: prática, teoria e história da arte*, coordenado pelo Prof. Dr. Paulo Silveira. Atualmente executa estância investigativa doutoral por meio do programa PRINT/CAPES com plano de pesquisa *Art i paraula: deslocamento, língua & entremeios*, cotutelado pelo Prof. Dr. Jaume Furtuny-Agramunt no programa de doutorado *La realitat assetjada: Concepte, procés i experimentació artística* da Facultat de Belles Arts da Universitat de Barcelona. É mestre em Artes Visuais (2018) PPGAV/UFRGS/CAPES e licenciado em Artes Visuais pela DAV/UEL/PIBID/PROART-UEL (2016). Atualmente é coeditor da Revista Valise, vinculada ao PPGAV-UFRGS, da editora Huracay e organizador do projeto *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras*. Empreende através de objetos tridimensionais, frequentemente em madeira e glicerina, como também em outros meios, como texto e palavra, e fotografia, questões sobre instauração de processos artísticos, espaço, cidade e deslocamentos, processos de reprodução no ramo da escultura e escrita fragmentária.

