

# Shoah: catástrofe e representação<sup>1</sup>

Arthur Nestrovski

## Resumo

*A partir de uma análise do filme Shoah, de Claude Lanzmann, em contraponto com alguns exemplos da poesia de Paul Celan, o ensaio reflete sobre modos problemáticos da representação na cultura contemporânea. Para muitos artistas contemporâneos, a negação da representação será a única forma de não trair uma experiência que demanda e ao mesmo tempo resiste à interpretação. O estudo dessas vertentes nos leva a um território conflituoso, situado entre a arte e a história.*

*Palavras-chave: holocausto, Celan, Lanzmann, representação.*

<sup>1</sup> Este texto é a transcrição de uma palestra proferida no Núcleo de Estudos Judaicos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre), em 16/5/1998. Algumas redundâncias e incoerências da fala foram, nalguma medida, diminuídas, mas preservou-se o registro oral e a seqüência nem sempre geométrica das idéias.

Cabe agradecer à professora Maria Nestrovski Folberg pelo convite, e também pela incitação para registrar em forma escrita este texto. Agradecimentos também aos profs. Roberto Acízelo de Souza e Lúcia Teixeira, não só pela hospitalidade na revista *Gragoatá*, mas também pelas valiosas correções e sugestões.

Lançado em 1985, o filme *Shoah*, do diretor francês Claude Lanzmann, põe em xeque muitas questões relevantes para nosso momento atual. Não só no que toca à memória do holocausto, em si, e da representação cinematográfica de eventos dessa natureza, mas também no que diz respeito a vertentes centrais da literatura e das artes hoje — que por sua vez sugerem discussões em outras disciplinas, como a história e a psicanálise. O assunto mereceria amplo estudo; nossa intenção, aqui, sem maiores pretensões, será apresentar o tema, sugerindo direções de pesquisa. Vamos primeiro fazer um comentário de ordem geral, com referências a vários autores; depois, tratar um pouco do filme. Nesse contexto, também cabe estudar um ou dois poemas de Paul Celan, para dar ao menos alguma idéia de como as questões implicadas no filme perpassam outras áreas da cultura, de modo especialmente relevante para os nossos dias. No final, então, voltaremos a *Shoah* — se é que se sai de um filme desses, uma vez tragados para o que ele nos ensina.

Podemos começar com algumas citações. A primeira é de um autor extraordinário, um professor americano, já falecido, chamado Terrence Des Pres. Na introdução a um livro sobre Elie Wiesel — *Legacy of night*, de Ellen S. Fine,<sup>2</sup> um trabalho relativamente antigo, de 1982 —, Des Pres escreve o seguinte: “O holocausto aconteceu. Este é em si o fato intratável, que não se pode apagar e do qual não se pode fugir. Nós vivemos no tempo que veio depois, e acho que não exagero ao dizer que o holocausto nos forçou a repensar radicalmente tudo o que somos e tudo o que fazemos”.

A mesma idéia (ou quase a mesma) reaparece em vários autores. O holocausto é um evento de tamanha magnitude que nos força a repensar não só o que aconteceu em meados do século, mas também a cultura hoje; ele nos força a repensar nossa própria idéia de história até e depois daquele momento.

Outro autor americano, Dominick LaCapra, escreveu não faz muito um excelente livro, *History and memory after Auschwitz* (Ithaca: Cornell University Press, 1998). A “história”, no caso, significa mais propriamente a “historiografia”, a história da história, não a história do holocausto, mas das repercussões desse evento e da tradição de comentários a ele. E LaCapra diz o seguinte: “As coisas mudaram por conta da *Shoah*. Mesmo eventos que aconteceram antes do holocausto não podem mais ser compreendidos ou lidos da mesma maneira”.

Isso parece um ponto fundamental. Não só nossa compreensão do evento e a compreensão do que veio depois foram afetadas: a compreensão de tudo o que veio antes, também, foi afetada pela *Shoah*. Já Paul Valéry tem uma frase que é quase o contrário da de LaCapra. Ele dizia: “O futuro não é mais o que era.” Então o passado não é mais o que era e o futuro também não. A *Shoah* é um evento de tal natureza que transforma a nossa compreensão de tudo o que veio antes e tudo o que veio depois.

Mais duas citações. Primeiro, algumas palavras daquele que talvez seja o maior comentarista, junto com Wiesel, e talvez o maior teórico da história do holocausto, Saul Friedland. Ele é o organizador de uma coletânea chamada *Probing the limits of representation*, de 1992, onde diz o seguinte: “Na

<sup>2</sup> Há uma nova edição do livro, publicada pela State University of New York Press (1994).

verdade, as questões relativas ao holocausto estão relacionadas ao modo como a cultura contemporânea pensa não só sobre seu próprio passado, mas sobre si mesma”.

É mais ou menos a mesma idéia. Mas, se Terrence Des Pres nos força a repensar o que vinha antes, e LaCapra nos diz que tudo se alterou por conta da *Shoah*, e Valéry nos diz que o que vem depois também vai ter que ser pensado de outra forma, Friedman resume estas posições dizendo que de fato o que se alterou é a forma como nossa cultura pensa a si mesma. Em outras palavras, as relações que a nossa cultura tem com esse evento definem, de fato, as relações que ela tem consigo.

Esse efeito retroativo é uma coisa que se conhece bem na literatura. Não é o caso de fazer uma analogia, porque não há analogia possível com a *Shoah*, mas podemos, entre parênteses, só para dar uma noção do tipo de transformação ocorrido, podemos tentar uma aproximação: o efeito que tem uma grande obra literária quando aparece na tradição é justamente esse, transforma tudo o que veio antes, assim como o que veio depois.

Parêntese do parêntese: pode-se dizer que a teoria literária está mesmo por trás — se não como fonte, ao menos como campo de pensamento — dessa concepção aberratória da história. A aparição de uma obra no cânone afeta não só as obras que vêm depois, mas nos força a repensar tudo o que veio antes dela também. Ela passa a ser um ponto de referência, um marco de orientação. Ilusoriamente, retroativamente, parece ser um ponto ao qual as obras anteriores já estavam se referindo.

Isso constitui uma espécie de ilusão de ótica, mas é como funciona de fato a literatura — é assim que surge um autor. Kafka seria um exemplo, famosamente empregado por Jorge Luis Borges, no seu ensaio “Kafka e seu Precursores” (em *Outras inquisições*).<sup>3</sup> Como diz Borges, vamos encontrar efeitos kafkianos, sugestões kafkianas, em toda a história da literatura; quer dizer, em obras muito anteriores a Kafka. Mas esses efeitos não existiam antes do surgimento de Kafka. Ele inventa não só a sua própria literatura, e causa efeitos não apenas sobre a literatura posterior, mas inventa também a literatura *do passado*. Inventa algo de kafkiano, que se passa a perceber, depois, mesmo em obras escritas séculos antes do *Processo* e da *Metamorfose*.

Eventos históricos dessa magnitude têm o mesmo caráter: eles nos forçam a repensar tudo o que veio antes, assim como tudo o que veio depois.

Sem entrar na seara dos historiadores, nossa preocupação com o tema aqui vai passar pela literatura e pelo cinema. Do ponto de vista literário, é um evento que tem uma importância também absolutamente fundamental, e não só para aquelas modalidades de literatura, de poesia e de arte em geral que se referem diretamente a ele. O efeito que esse evento tem, o tipo de dificuldade que necessariamente propõe, para aqueles que se aproximam do holocausto pelas vias da narrativa ou da poesia, é um efeito cuja influência vai se alastrar para boa parte da literatura mais relevante até do nosso próprio momento. Maurice Blanchot, com certeza um dos grandes prosadores nesse contexto, dizia o seguinte: “Daqui para a frente, toda a história será de antes de Auschwitz”. Uma frase muito estranha: parece que estamos lendo errado. “História”, aqui, tem o sentido de “narrativa”. E daqui para a frente, diz Blanchot, toda narrativa literária será de *antes* de Auschwitz — que é o

<sup>3</sup> No volume 2 das *Obras completas* (São Paulo: Globo, 1998).

contrário do que se espera que ele vá dizer. Daqui para a frente tudo não deveria ser *depois* de Auschwitz? Mas Blanchot diz o contrário. Por quê?

O que está em jogo parece ser a idéia de que certa ingenuidade, certa felicidade da fala desapareceu. Certa glória da voz literária, certa felicidade da narração não existe mais, foi perdida; de tal forma que o que conhecemos por literatura, e que envolve esse prazer de narrar, desapareceu. E a questão agora passa a ser, precisamente: como fazer poesia dessa infelicidade, como é possível escrever literatura partindo da própria infelicidade de falar?

Problema tão mais agudo porque só o que parece ter restado após o evento, “a única coisa que resta ao nosso alcance é a linguagem”, como dizia o poeta Paul Celan, a quem vamos chegar em breve. “Mas uma linguagem que passou através das mil escuridões de uma fala assassina”. (O adjetivo “assassina”, aqui, refere-se especificamente à língua alemã, língua que o poeta Celan jamais abandonou.)

De um ponto de vista mais específico ainda, Elie Wiesel comenta que “assim como os romanos inventaram a elegia, os gregos fizeram a épica, e a renascença nos deu o soneto, o que nós inventamos foi a literatura de testemunho. Nosso tempo inventou a literatura de testemunho”.<sup>4</sup> Uma literatura que, como já foi dito, alcança muitas outras áreas, muitos outros assuntos, não só especificamente o holocausto.

Existe um repertório específico da alta cultura que passa diretamente pela questão do testemunho. É o caso de Benjamin Wilkomirski, ou de Ida Fink, ou de um poeta como Dan Pagis, para ficar só nesses três.<sup>5</sup> Já que estamos no setor de indicações, há o livro de Victor Klemperer, também recentemente publicado. São diários de um professor de literatura francesa, que era casado com uma alemã e, de um jeito ou de outro — especialmente de outro —, conseguiu ficar na Alemanha até o final da guerra.<sup>6</sup>

Klemperer começa a escrever na década de 30 e vai até 1946. São notas minuciosas, observações concisas do que está ocorrendo no dia-a-dia. A leitura em ordem cronológica dessas anotações é muito impressionante. No contexto que estamos estudando, vale ressaltar o que ele diz, em certo ponto, ao citar uma conversa com um amigo: “Eu hei de dar testemunho, a minha função é registrar de alguma forma aquilo que é impossível de ser registrado”. Pode-se frisar o “impossível” nessa frase: registrar o que é impossível de ser registrado.

Quando se fala em testemunho, e testemunho de um evento dessa natureza, é desnecessário acrescentar que não se trata de uma tarefa fácil. Não só não é fácil do ponto de vista pessoal, afetivo, da dignidade do indivíduo; mas não é fácil do ponto de vista literário. Ser capaz de testemunhar não é a primeira dificuldade. Um evento desses não só elimina suas testemunhas fisicamente — e foi Lyotard quem escreveu que ele é como um terremoto, que destrói os próprios instrumentos de medição.<sup>7</sup> As testemunhas do evento são eliminadas pelo próprio evento. Mas até aqueles que se salvam, os que retornam têm de se haver depois com outro problema, que é a incapacidade de testemunhar aquilo que de fato está dentro de si. São testemunhas que estão, quase por definição, ausentes de si mesmas, ausentes do evento.

<sup>4</sup> *Dimensions of the holocaust* (Evanston: Northwestern University Press, 1977). Citado por Shoshan Felman, no ensaio “Educação e crise”, em: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

<sup>5</sup> WILKOMIRSKI, Benjamin. *Fragments: memórias de uma infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; FINK, Ida. *A viagem*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. Não há tradução brasileira da poesia de Dan Pagis (1930-86), um dos maiores autores modernos em língua hebraica. Sobre o “caso” Wilkomirski, ver meu ensaio “Vozes de crianças”, em *Catástrofe e representação*.

<sup>6</sup> Já há uma edição em português: *Os diários de Victor Klemperer: testemunho clandestino de um judeu na Alemanha nazista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Entramos aqui no problemático território do trauma.<sup>8</sup> O trauma tem uma natureza muito particular. O próprio título dessa palestra, “*Shoah*: catástrofe e representação”, pode ser tomado como pleonasma. Porque “catástrofe” é uma das possíveis traduções em português para a palavra hebraica *Shoah*. E que seja normal referir-se a esse evento com este termo já não é significativo?

A questão implica o que se pode recuperar desse testemunho que não acontece. O testemunho traumático é aquele que, por definição, está postergado. O trauma constitui-se num evento de tal natureza que faz uma marca inapagável, mas também invisível, na própria consciência.

Essa noção de testemunho será especialmente importante para nós, no contexto do filme *Shoah*. Ao que parece, o grande esforço seria fazer ver aquilo que *não* foi visto. Para que de fato se veja aquilo que constantemente não foi visto. Em outros termos: para fazer coincidir, afinal, voz e palavra, naquele que fala.

Existe um impacto de tal ordem, uma força de tal natureza que não se deixa integrar como conhecimento. Isso também se tornou consenso hoje, mesmo entre os conservadores mais arraigados, que contestam certo tipo de historiografia contemporânea. E tornou-se difícil, agora, não aceitar que a constituição da narrativa historiográfica, ela mesma, torna-se uma das formas de esquecimento em jogo, daquilo que não deveria jamais ser esquecido. É um paradoxo, com o qual os historiadores têm de lidar; e nós, também, como críticos literários.

Outro grande autor, Jean Améry — um contemporâneo de Primo Levi —, no seu livro *Jenseits von Schuld und Sühne* (*Para além da culpa e da reparação*), diz o seguinte: “O esclarecimento — qualquer forma de tentativa de explicação racional do que foi esse evento, por que aconteceu e como aconteceu — o esclarecimento equivaleria a dispensar o assunto, encerrar o caso, que pode então ser guardado nos arquivos da história”.<sup>9</sup> Isso define um sintoma do historiador, contra o qual se rebela precisamente essa literatura, enquanto arte do testemunho; e vira o ponto de partida também para um cineasta como Lanzmann.

Lanzmann fala da “paixão do esquecimento”. Seu filme foi feito para resistir à paixão do esquecimento. Pode-se ver isso de outro modo hoje. No limite, parece possível afirmar — especialmente no caso da *Shoah* — que a memória é uma forma de esquecimento. A própria memória, no momento em que se condensa como memória, serve para anestesiá-la. A memória é como uma modalidade ativa de esquecimento. E um esquecimento muito mais poderoso, em seus efeitos, do que poderia ser qualquer representação. A memória *já* é a representação. E neste caso, em particular, estamos falando da memória de um evento tão irrepresentável que necessariamente, quando ela reaparece, já ressurgirá prisioneira de formas narrativas, que funcionam até certo ponto para anestesiá-la. Em outras palavras: cabe sempre lembrar que “lembrar” é, ao mesmo tempo, uma forma de esquecer.

Parte do que está em jogo no filme de Lanzmann é precisamente a tentativa de gerar uma forma de representação da *Shoah*. Trata-se, na verdade, do relato de um testemunho. E quem assiste a este relato também testemunha.

<sup>7</sup> Citado por HARTMAN, Geoffrey H. *The longest shadow*. Bloomington: Indiana University Press, 1996. p. 1.

<sup>8</sup> Ver “Catástrofe e representação”, transcrição de uma palestra apresentada na jornada “Psicanálise e Literatura” promovida pela Associação Psicanalítica de Porto Alegre, em outubro de 1997. O texto está em: PSICANÁLISE e literatura. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, 8, 15, p. 51-65, 1998.

<sup>9</sup> *Jenseits von Schuld und Sühne; Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart: Ernst Klett, 1976.

Torna-se testemunha dos testemunhos. Fica condenado ao trauma secundário.

Aqui se assiste, às vezes de forma bastante dolorosa, ao ressurgimento do trauma nas testemunhas. Sendo este o evento que é, os testemunhos estão fadados a não ter ouvintes. Não será possível contar, porque não existe uma platéia que dê conta daquele relato. O que se torna novamente traumático para quem fala.

Podemos ou não, afinal, testemunhar a testemunha? Celan dizia que não era possível. ("Ninguém testemunha a testemunha.")<sup>10</sup> Mas o filme de Lanzmann não lida justamente com isso? É preciso ressaltar que a carga de transferência daqueles que se aproximam hoje da *Shoah* será sempre relevante. Mas isso, como ensina LaCapra, virou problema dos historiadores. Não convém entrar demais, por enquanto, na área da história; mas não há como negar que questões de identidade e transferência estão sempre em jogo para quem se aproxima desse tema.

Lidar com o trauma é, por definição, estranho. Questões de sacrificalismo, da dimensão sagrada de um evento secular e da elaboração deste evento, somadas às dimensões sublimes da narrativa do holocausto, tudo isso torna esse evento especialmente difícil de ser manejado.

A questão do sublime, aliás, também mereceria estudo. Basta pensar que uma resposta comum, muito freqüente nos autores e comentadores, tanto como nos sobreviventes da *Shoah*, é o silêncio, o bloqueio, a impossibilidade de falar. A impossibilidade de trair esse evento pelas palavras. O que aconteceu é maior do que a linguagem pode expressar. A linguagem só pode expressar a inexpressibilidade do que precisa ser expresso — o que coincide com a definição do sublime, enquanto conceito filosófico e literário, surgido em fins do século XVIII.

Não apenas um ponto de vista literário precisa ser reconhecido, mas religioso também. O silêncio representa uma resposta religiosa tradicional para a dimensão sublime. Mas atenção: parte do que este filme propõe é justamente a desmistificação da dimensão religiosa da *Shoah*. O próprio nome "holocausto" pode ser contestado. A palavra "holocausto" não tem cunho religioso? Originalmente, significa um sacrifício de animais aos deuses. Como nos holocaustos que Odisseu vive fazendo, a cada etapa de sua longa viagem de volta, na *Odisséia*. Mas, no que concerne à *Shoah*, ninguém foi "sacrificado", não houve "sacrifício" algum, em honra de deus algum. Por isso mesmo parece mais apropriado o uso do termo "catástrofe"; ou, em hebraico, "*Shoah*", sem tradução.

O filme de Lanzmann pode ser visto, portanto, no contexto de uma tradição de comentários historiográficos, literários, filosóficos e psicanalíticos sobre a questão do trauma e da representação. Falta mencionar, mais especificamente, a filmografia da *Shoah*. Há uma boa fonte de referência sobre o assunto: *The holocaust in French film*, de André Pierre Colombat (New Jersey: Scarecrow, 1993). São muito mais filmes sobre o assunto do que se imagina. Escrito em 1993, o livro de Colombat chega a quase 400 páginas de discussão cerrada sobre o tema, com capítulos separados para cada um dos principais filmes; de lá para cá, já se poderiam acrescentar vários outros capítulos. (Citando só os mais óbvios: *A lista de Schindler* e *A vida é um sonho*.)

<sup>10</sup> "Niemand zeugt für den Zeugen." Verso extraído do poema "Aschenglorie", em *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkapn, 1983. v. 2.

Colombat apresenta três questões gerais, presentes de um modo ou outro em todos esses filmes: 1 - o que aconteceu?; 2 - como foi possível que acontecesse?; 3 - que memória desse evento deve ser preservada e transmitida?

Poderíamos ligar essas três a mais uma indagação: 4 - existem limites para a representação do holocausto? — indagação de ordem não só técnica. Ela envolve não apenas a capacidade lingüística de representação, mas também *escrúpulos*. Não é o tipo de sentimento que se encontra com frequência nas discussões de teoria literária; mas eis um caso onde a técnica implica questões de ordem diversa — por um lado, moral; por outro, afetiva.

Além de técnica e escrúpulos, pode-se falar em *empatia*. Talvez não existam limites para a representação, ou talvez sejam constantemente vencidos (basta ver qualquer reportagem atual sobre violência urbana ou noticiário de guerra). Mas há um limite, sim, para a empatia, a capacidade humana de se identificar afetivamente com a representação. Certas coisas ficam além da nossa capacidade de compreensão do que foi dito e foi visto.

Os que não viram o filme devem estar intrigados a essa altura; vale descrever sucintamente do que se trata. Antes de mais nada, cabe esclarecer que *Shoah* tem nove horas e meia de duração. E isso representa uma porção muito pequena de um conjunto de mais de 350 horas de gravação, realizadas ao longo de onze anos, de 1974 até 1985, em catorze países. O projeto era armazenar o maior número possível de depoimentos gravados de participantes da *Shoah*. De três perspectivas possíveis: agressores, vítimas e observadores. O resultado são essas nove horas e meia de filme.

É um filme muito particular, não só pela duração. Todo ele versa sobre o holocausto, mas não exhibe uma única imagem de arquivo, uma única cena documental. Todas aquelas imagens às quais a gente está acostumado — imagens de campos de concentração, as tropas americanas chegando etc. —, não aparece absolutamente nada daquilo. Só o que se tem são as entrevistas, realizadas na atualidade, em diversos países e em condições muito diferentes umas das outras, mas sempre com o máximo esforço para que não ganhem aparência ficcional. Além das entrevistas, só o que se vê são paisagens. Campos, árvores, pedras. Muitas vezes, enquanto se escuta a voz de uma pessoa, dando algum depoimento, o que se vê na tela são paisagens. A maior parte delas dos próprios campos de concentração, não como eram na época, mas como são hoje. Um parque, muita relva, árvores ao fundo, pedras, rochedos. Vê-se, por exemplo, o rio que passa perto de Chelmno, uma cidadezinha na Polônia, e vão-se ouvindo os depoimentos dos camponeses locais, ou algumas palavras de um rapaz que passa de barco pelo rio. Tudo aquilo está cheio de cinzas, virtualmente cada metro quadrado é parte de um gigantesco cinerário; e o que a gente vê agora são locais comuns, neutros, sem marca aparente de nada, indiferentemente reduzidos à natureza.

Vale o mesmo para as cenas de cidade. Certo depoimento foi dado em Zurique, outro em Washington. Há uma cena de rua, outra numa estrada, na Alemanha. Ouvem-se as vozes, contando o que aconteceu; e o que se vê

é o mundo hoje, os locais atuais onde foram tomados os depoimentos. Ou então os lugares onde os eventos se deram, como aparecem agora.

O resultado provoca estranhamento. Este deve ser o único filme que faz do interdito à imagem um princípio de construção. Cinema é a arte das imagens em movimento. Mas este filme está construído a partir da proibição das imagens. Todo ele foi feito para *não* usar imagens — imagens daquilo a que se refere ao longo de suas quase dez horas de duração. Na literatura se conhece isso bem: obras que constantemente violam, ou cancelam a própria natureza da literatura. Mas semelhante grau de autocerceamento no cinema parece inédito, e provavelmente inimitável (porque só as circunstâncias muito particulares desse filme o justificam).

Existe, além disso, um interdito rigoroso a qualquer forma de construção de narrativa. Não há, por assim dizer, uma trama. Há, isto sim, uma obsessão pelos relatos, uma multiplicação melancólica de histórias, um exagero de rostos e mais rostos, vozes e mais vozes. A soma de todas será crucial para as intenções de Lanzmann. Por isso mesmo o filme tem de ser tão longo, tem de reunir um excesso de depoimentos, tem de repetir e repetir a cena das entrevistas, tem de se espichar por nove horas e meia, que poderiam muito bem ser quinze, ou vinte.

Se existe uma história nesse filme, se de fato existe uma narrativa, seria a história das entrevistas em si. O filme é sobre as entrevistas que estão sendo conduzidas; uma narrativa da escuta daqueles depoimentos. O que o filme narra de fato é a história dele, Lanzmann, escutando os depoimentos; e nós, na platéia, escutamos Lanzmann escutando tudo aquilo. Ele aparece sempre: o próprio autor é o entrevistador. Às vezes até em situações perigosas, depoimentos filmados com câmeras escondidas. Ele filma, por exemplo, um ex-diretor de um campo de extermínio. Só se vê isso pelo vídeo que está passando, em "tempo real", num caminhão estacionado na rua, na saída do apartamento. A imagem está sendo transmitida secretamente. Lanzmann conversa com esse homem como se estivesse apenas com o equipamento de gravação sonora na mão, quando na verdade tem uma microcâmera. (Duas semanas depois, conta o medo que passou. E relata outro episódio, fora do filme, quando entrevistou um ex-oficial da SS, do mesmo modo. A microcâmera foi descoberta, Lanzmann foi perseguido, levou uma surra, ficou um mês no hospital.)

Voltando à questão da autonegação. Ela assume um papel especialmente importante no filme, e nos obriga, pouco a pouco, a tomar consciência do fato. Pode-se falar em "proibição das imagens", mas, fazendo um elo com o que vimos antes sobre a noção do sublime e da inexpressibilidade, talvez seja melhor descrever a ausência de representação, aqui, como outro tipo paradoxal de representação — a representação do que não se pode representar, a representação da irrepresentabilidade.

Outra característica insólita: as entrevistas são conduzidas em várias línguas. Algumas delas, o próprio Lanzmann domina. Francês, naturalmente; inglês também. (Um único historiador dá depoimento no filme: Raul Hilberg, o autor de *The destruction of the European Jews* [New York: Harper Collins, 1979; New York: Holmes & Méier, 1988 e reedições], entrevistado nos Estados Unidos, em inglês.) Lanzmann também fala alemão. Mas há

vários depoimentos em polonês, por exemplo, ou em hebraico, línguas que ele não domina. Nesses casos, há uma tradutora que o acompanha; ou melhor, várias tradutoras diferentes.

Quem não fala polonês, fica exatamente na mesma situação do diretor. A seqüência, jamais abreviada na filmagem, é a seguinte: ele faz a pergunta em francês; a tradutora traduz para o polonês; a resposta, então, vem em polonês — geralmente longa, muitas vezes, uma resposta bastante demorada. E a gente fica na mesma condição de Lanzmann, escutando o polonês, sem legenda. A legenda, no filme, só acompanha a fala seguinte, da tradutora. Isso se houver legenda, claro; se se estiver vendo uma cópia francesa, não há legenda. A tradutora fala em francês, então, e se escuta a resposta em francês. Mas se for uma cópia americana, a legenda em inglês só acompanha a fala da tradutora.

Que sentido tem isso? Pode-se dizer que a tradutora, ou a tradução em si, torna-se uma figura da consciência de quem vê. Nós estamos na mesma situação de Lanzmann, sem experiência direta do que se passa (muito menos do que se passou). Há uma impossibilidade de se aproximar diretamente desse evento. Há vários interditos. E a impossibilidade passa também pela multiplicação de línguas no filme e pela dificuldade de se aproximar do que está sendo dito. As palavras, por definição, traem o evento. Nalguma medida, traem aquilo que contam. A tradução, nalguma medida, trai o que foi dito, ao passar de uma língua para outra. E em nosso caso a distorção se multiplica: não só na passagem do francês para o inglês das legendas, mas também na passagem (explícita ou tácita) do inglês para o português. Cada um terá mais ou menos estágios intermediários a serem vencidos nesse labirinto, de acordo com suas habilidades lingüísticas. Mas não há esperança de escapar dele. Alguma coisa, num passado distante, aconteceu. Mas não será com imagens, nem com palavras — ou não só com elas — que se vai chegar lá.

*Shoah* começa de um modo incomum. Lembrado depois, em retrospecto, o início do filme nos faz refletir sobre o que ele poderia ter sido, e não é. São quase quatro minutos de texto escrito, rolando lentamente de cima para baixo da tela. “A ação começa em nossos dias, em Chelmno, na Polônia”, diz o texto. E vai narrando o que se passou nessa cidade polonesa, onde moravam quatrocentos mil judeus. Foi lá que começaram as mortes por gás (as caminhonetes de gás do exército nazista, anteriores às câmaras de gás dos campos de extermínio). Dos quatrocentos mil, sobraram dois.

A descrição que se vai lendo na tela é relativamente longa, mas vamos nos restringir ao essencial. O narrador — Lanzmann, como fica logo claro — nos diz que encontrou, há alguns anos, um desses dois únicos sobreviventes, um polonês chamado Simon Srebnik. Em 1945, Srebnik era um menino de treze anos. Sobreviveu porque cantava bem. Cantava bem e era muito atlético. Foi obrigado a trabalhar retirando os corpos das caminhonetes de gás e os jogando nas valas. Os alemães gostavam de promover competições atléticas entre os trabalhadores, que portavam correntes nos pés. Corridas e saltos. E como Srebnik era forte e atlético, ganhava as competições, e ia sendo preservado. Os mesmos soldados mantinham uma criação de coelhos. E precisavam buscar alface e feno para eles, viajando de canoa até uma vila

próxima. Levavam com eles, então, esse menino, que cantava canções folclóricas.

Essa é a história que aparece no início do filme. E não há imagem alguma, só a descrição verbal disso tudo, e o narrador dizendo (por escrito): “Encontrei Srebnik em Israel, e o convenci a voltar a Chelmno comigo. Estava com 47 anos”. A próxima cena constitui a primeira imagem, propriamente, do filme: um barquinho no rio, com um homem dentro. E se escuta, então, a voz desse homem cantando.

Já é um índice do que vai acontecer ao longo do filme. Imagine-se um diretor de índole mais convencional; por exemplo, Spielberg. Seu filme já estaria feito com essa primeira narrativa. A história real desse menino, tudo o que ele passou: esse seria o filme de um Spielberg — o filme que Lanzmann não faz.

A narrativa do início soa como o roteiro básico de um filme de aventuras, independentemente de seu conteúdo específico. Mas *Shoah* vai resistir, do início ao fim, precisamente às limitações de uma narrativa aventureira. Pouco a pouco, vamos nos dar conta do processo extraordinário de montagem desses depoimentos; um processo destinado a nos fazer pensar.

Existe, sim, um bem definido sentido formal nas nove horas e meia de filme, um sentido de outra ordem, com outras ambições. Embora faça desse filme também, à sua maneira, um “filme de retorno”. Saindo de Israel, vai-se à Polônia; e depois se arma uma grande viagem de retorno. Como tantos outros filmes convencionais sobre o tema, esse também acaba se resolvendo com um retorno a Israel (o que talvez seja um de seus pontos mais atacáveis). Para quem não viu, vale a pena descrever o final. Depois de um depoimento impressionante sobre o gueto de Varsóvia, há uma série de filmagens da cidade. Até que a câmera se aproxima de um grupo de pessoas, que estão observando um monumento aos sobreviventes do gueto. A câmera filma as pessoas pelas costas; quando elas se viram, são outras, outro grupo, junto a uma cópia do monumento em Jerusalém. Saiu-se de uma cidade muito feia — Varsóvia, cidade industrial, cheia de carros, com edifícios cinzentos — e a câmera agora abre uma vista panorâmica de Jerusalém, num tipo de resolução comum em filmes sobre a *Shoah*. Para ficar só em dois exemplos, de vertentes diversas: *Europa*, de Lars von Trier (1991), e *A lista de Schindler*, de Spielberg (1993). Os dois têm esse mesmo fecho, que soa inevitável, como uma última cadência na música tonal. A última cadência é a viagem redentora à terra de Israel.

Mas vamos voltar ao início, onde Lanzmann nos dá uma indicação do estilo de filme que não vai fazer. Ele narra, também, outra coisa muito marcante. Na primeira cena do filme, qual é a situação? Um barquinho passando, num lugar muito bonito — riacho, árvores, um arvoredo lindo. Outro início clássico de filme. E isso tudo tem nome. Pelo menos na literatura, tem nome: chama-se “pastoral”, uma tradição literária milenar. (Vamos falar mais sobre isso, em seguida.) Mas a pastoral de Lanzmann imediatamente se transforma em outra coisa.

Na primeira cena, temos o barco, com Srebnik cantando. Na cena seguinte, ele está no lugar onde aconteciam aquelas mortes todas. “Difícil

reconhecer”, diz ele. “Não acredito que eu esteja aqui. [...] Era sempre calmo assim. Sempre. Queimavam-se duas mil pessoas judias por dia nesse lugar — todo dia, e era sempre calmo assim. Ninguém gritava. Cada um fazia seu trabalho. Silencioso. Calmo.”

Nesse ponto, dá-se uma transformação. Saímos da pastoral, daquele início clássico, com o sujeito cantando uma melodia folclórica, no barco que desce o rio, e a pastoral se transforma agora em inferno, que é o modelo constante do filme. Pode-se até ver ali uma referência à figura de Caronte, o barqueiro que leva as almas de um lado para o outro no rio do Hades (o Styx), na mitologia grega. A cena ganha dimensão de alegoria, com direito a tais referências.

Quer dizer: neste início tão rico do filme, Lanzmann nos mostra, entre tantas outras coisas que precisam ser negadas para que o filme possa ser feito, que ele está deixando para trás o domínio do que, ainda hoje, se poderia chamar pastoral. Falamos de certa glória perdida da voz literária, certa felicidade perdida da narração. “Pastoral” é um dos modos dessa felicidade: a integração harmoniosa entre a literatura e o mundo ao qual se refere. Isso é a pastoral, seja em poemas latinos, seja em românticos, ou modernistas. E isso não é mais possível. Não existe mais a literatura pastoral. Passou a ser uma literatura infernal.

Lanzmann anuncia outra coisa importante, também, com essas cenas iniciais em Chelmno. Falamos de um esforço para evitar qualquer forma de totalização narrativa. Isso implica pôr em xeque a noção de história, também. O filme resiste como pode a qualquer interpretação histórica da *Shoah*. No espírito de Jean Améry, ele não nos dá explicações para o que aconteceu. Falar “historicamente” da catástrofe já seria uma forma de compreensão; quer dizer, de perdão.

No lugar da história, Lanzmann oferece a geografia. O que se vê constantemente nos filmes são lugares. Uma multiplicação de lugares; e uma disjunção entre os locais de testemunho e os da lembrança. Entre aquela voz que está falando, hoje, em Washington ou em Zurique, e a percepção da relva crescida no lugar onde o que foi lembrado se passou. A estudiosa americana Margaret Olin escreveu um ótimo ensaio sobre topografia e geografia no filme, publicado na revista *Representations*.<sup>11</sup> Uma frase dela resume o impacto dessas imagens: “O próprio solo parece implicado no assassinato de massa”. Sensação que só cresce, pela continuidade implícita desses eventos no presente. Muitas cenas nos mostram as pessoas hoje, nas cidades hoje; no contexto, isso parece afirmar a continuidade de uma história que ainda não acabou.

É como se a pergunta do poeta romântico Novalis — “Quem disse que a *Bíblia* acabou?” — fosse reapropriada por Lanzmann: “Quem disse que a *Shoah* acabou?” O que aconteceu não tem fim. Acabou a matança; mas seus efeitos estão longe de ter acabado.

O que o filme sublinha, de fato, é o gradual esquecimento do acontecido, uma espécie de esquecimento degenerativo. Contra isso se insurge um historiador como Hilberg — cujo depoimento, aliás, expressa uma carga enorme, mas controlada, de violência. Ele mesmo fala sobre isso.

<sup>11</sup> Lanzmann's *Shoah* and the topography of the holocaust film. *Representations*, 57, p. 1-23, Winter, 1997.

Tentar reduzir a violência desse evento, para ele, seria algo obscuro, assim como tentar chegar a uma explicação histórica. Não há explicação. Do ponto de vista de Hilberg, como de Lanzmann, a questão que importa é preservar o evento na sua incompreensibilidade. E isso exige, quase paradoxalmente, a recuperação das minúcias, as miudezas dessa operação de morte em escala industrial. “Eu me propus a não fazer grandes perguntas”, diz Hilberg. “Tinha a sensação de que sempre que eu fazia grandes perguntas, acabava com respostas bem pequenas.” *Big questions, small answers*. E vice-versa: para as perguntas pequenas, as respostas são quase infinitas.

O livro de Hilberg (*The destruction of the European Jews*) não é outra coisa senão uma compilação detalhadíssima de pequenos fatos cotidianos, relativos à destruição dos judeus na Europa naquele período. O mesmo sentido está por trás do trabalho de Lanzmann como entrevistador, sempre em busca de detalhes, não de teses, obsessivamente interessado nos detalhes aparentemente mais triviais, mais prosaicos. A cor das caminhonetes de gás, exatamente quanto tempo era gasto para se levar um “transporte” do lugar X para o lugar Y, como os maquinistas faziam sua escala etc.

Era o poeta Paul Celan que dizia que “a verdade está nos detalhes” (isso está numa carta a seu editor, escrita em 1964; e é uma transformação da frase de Flaubert: “Deus está nos detalhes.”) Em outra carta, anterior, ele já ensinava: “O que conta é a verdade, não a eufonia.”<sup>12</sup> Vamos ver, na seqüência, as formas como um poeta resiste à própria beleza da poesia, para que ela não venha mascarar as coisas.

Outro autor que adota essa postura, mas de outro viés, vinculado à prosa, é o já citado Victor Klemperer. Nos *Diários*, ele diz para si mesmo uma frase que, com certeza, Lanzmann e Hilberg aprovariam: “Não são as coisas grandes que importam, mas a vida cotidiana da tirania, que vai sendo esquecida”.

O filme *Shoah*, de sua parte, esforça-se para recuperar os detalhes, até ser capaz de enxergar o acontecido por dentro. Eis um evento com relação ao qual, por definição, estamos sempre do lado de fora. Não existe acesso ao que é incompreensível. Mas o filme procura nos colocar perto, para não dizer dentro do evento. “A verdade está nos detalhes.” Isso define também uma relação entre verdade e limite: o limite da sua própria verdade e a impossibilidade de dizer aquilo que precisa ser dito.

A multiplicação de detalhes torna-se, ainda, uma estratégia de resistência à canonização do holocausto. Um problema com o filme é que em muitos momentos ele se aproxima do contrário. Também corre o risco, talvez inevitável, de fixar esse evento, conferindo a ele uma tonalidade estética particular — ao redigir o roteiro, por exemplo. Vale a pena, nesse sentido, comparar duas edições diferentes do texto do filme: a original francesa, que o próprio Lanzmann preparou, e a americana.

O texto escrito, nos dois casos, é de natureza muito incomum. Prática, a seu modo, uma negação das imagens, análoga à que caracteriza o filme na tela. Não há nenhuma referência, no texto, ao que se vê na tela, nem uma única indicação do que se dá com as imagens. Só o que se lê é o nome de cada pessoa, no início das falas. (Ou a indicação: “outro homem”, “um balconista”

<sup>12</sup> Carta a Jean Firges, 2 de dezembro de 1958, em: *Sprache und Sein in der Dichtung Paul Celans. Muttersprache*, 72/9, 1962. p. 266. Ver também o texto para o *Almanaque Flinker* (1958), em: *Gesammelte Werke*, v. 3 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983).

etc.). As perguntas do narrador, anônimo ao longo do texto, vêm em itálico. É isso. Só as palavras que se escuta no filme, sem indicações de câmera, sem descrição de cenário etc. Tudo muito seco, muito estranho.

Na edição americana, a diagramação é convencional. Blocos de texto, em parágrafos. Já o texto em francês dispõe as frases na página de modo especial. As falas estão divididas de um modo que sugere a diagramação dos *Salmos*. O que foi uma decisão de Lanzmann, porque as pessoas não estão entoando salmos, só estão dando respostas. Ler o texto em francês ou inglês, portanto, causa impressões bem diversas. E aqui se vê um dos pontos em que o esforço de anticanonização do holocausto parece traído pelo próprio Lanzmann. Na edição do texto do filme, cada fala de cada testemunha foi transformada em poesia bíblica. Resta saber se a edição das imagens não estaria fazendo involuntariamente o mesmo. A pergunta, no mínimo, merece ser levantada.

Falamos no início sobre os efeitos continuados da *Shoah*, até hoje, sobre as mais variadas áreas da cultura. Vale a pena, nesse sentido, ler alguns poemas de Celan — por consenso, o maior poeta judeu da segunda metade do século XX; para alguns, o maior poeta, judeu ou não judeu, e não só da segunda metade, mas do século inteiro. De toda a sua obra, o poema mais conhecido, sem dúvida, é “*Todesfuge*” (“Fuga da Morte”, numa tradução insatisfatória, porque sugere que se está fugindo da morte, quando a idéia original não carrega essa ambigüidade: a “fuga” só tem sentido musical). O poema foi escrito em 1944. Foi, de fato, o primeiro poema publicado de Celan. Tornou-se ao longo dos anos o poema canônico da literatura do holocausto, inclusive na Alemanha. Até mini-séries de televisão se valem de expressões que vêm de “*Todesfuge*”. “O leite negro da aurora” e “a morte é um mestre da Alemanha” são versos tão conhecidos para os alemães quanto, para nós, “Tinha uma pedra no meio do caminho”, ou “Vou-me embora pra Pasárgada.” O poema está em toda antologia de literatura alemã moderna. E foi justamente ele que provocou o famoso comentário de Adorno, para quem “escrever poesia depois de Auschwitz é um ato de barbárie.”<sup>13</sup> Isso teria sido uma resposta não ao poema, mas ao que ele provocou, o modo como foi imediatamente acolhido, da forma mais inadequada, como um canto de perdão. É bom que se frise esse ponto, porque Adorno jamais criticou Celan. Pelo contrário, tinha um projeto de escrever um livro inteiro sobre ele. Celan, para Adorno, era o maior autor europeu contemporâneo, juntamente com Samuel Beckett.

A tradução abaixo não tem maiores ambições. O ideal, claro, seria ler em alemão. Celan é muito difícil de traduzir — inclusive, nesse caso particular, pela dimensão musical dos versos.<sup>14</sup>

Leite negro da aurora o bebemos à tarde  
manhã meio-dia e à noite  
bebemos e bebemos  
cavamos uma cova no ar lá não se deita apertado  
Na casa mora um homem que brinca com cobras escreve  
quando escurece ele escreve para a Alemanha teus cabelos de  
[ouro Margarete  
escreve e vai até a porta e as estrelas estão brilhando ele assobia

<sup>13</sup> A frase está no fim do ensaio “Crítica cultural e sociedade” (1949). Em: ADORNO, Theodor W. *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998. Tradução modificada.

<sup>14</sup> Entre as inúmeras traduções da obra de Celan, vale a pena consultar, em português, *Sete rosas mais tarde*; antologia poética, trad. de João Barrento & Y. K. Centeno (Lisboa: Cotovia, 1993), e *Cristal*, trad. de Cláudia Cavalcanti (São Paulo: Iluminuras, 1999); em inglês, *Selected poems and prose of Paul Celan*, trad. de John Felstiner (New York: Norton, 2001); em francês, *Choix de poèmes*, trad. de Jean-Pierre Lefebvre (Paris: Gallimard, 1998).

[para chamar seus cães  
 assobia para os seus judeus virem para fora e manda cavar uma  
 [cova na terra  
 nos manda tocar para que comece a dança  
 Leite negro da aurora o bebemos à noite  
 manhã meio-dia e à tarde  
 bebemos e bebemos  
 na casa mora um homem que brinca com cobras escreve  
 quando escurece ele escreve para a Alemanha teus cabelos de  
 [ouro Margarete  
 teus cabelos de cinza Sulamith cavamos uma cova no ar lá não  
 se deita apertado  
 Ele grita mais fundo vocês aí e os outros cantando e tocando  
 pega o porrete que traz à cintura seus olhos são azuis  
 mais fundo vocês com essas pás e os outros tocando para a  
 [dança  
 Leite negro da aurora o bebemos à noite  
 manhã meio-dia e à tarde  
 bebemos e bebemos  
 na casa mora um homem teus cabelos de ouro Margarete  
 teus cabelos de cinza Sulamith ele brinca com as cobras  
 Ele grita toquem mais doce a morte a morte é um mestre da  
 [Alemanha  
 grita um tom mais escuro nas cordas depois vocês vão subir  
 [como fumaça ao céu  
 depois vão ter uma cova nas nuvens lá não se deita apertado  
 Leite negro da aurora o bebemos à noite  
 ao meio-dia a morte é um mestre da Alemanha  
 manhã e tarde bebemos e bebemos  
 a morte é o mestre da Alemanha seus olhos são azuis  
 te acertas com balas de chumbo direto no alvo  
 na casa mora um homem teus cabelos de ouro Margarete  
 atira seus cães contra nós nos concede uma cova no ar  
 brinca com suas cobras e sonha a morte é o mestre da Alemanha  
 teus cabelos de ouro Margarete  
 teus cabelos de cinza Sulamith

Shoshana Felman lê esse poema, entre outras coisas, como a passagem da linguagem pela violência e a passagem da violência pela linguagem<sup>15</sup> — uma entre centenas de interpretações; e não vamos nem começar a comentá-las. Mas podemos tentar responder, ao menos, essa questão básica: qual o gênero do poema? Que tipo de poema estamos lendo? Resposta: uma canção. Chama-se “Fuga da morte”; mas, na verdade, o nome original, na primeira versão do poema, era “Tango da morte”. A “fuga” muda o registro, fazendo referência a uma forma musical erudita, associada, por excelência, à tradição alemã. Mas não é uma fuga: é uma canção de taverna. Aquele tipo de canção de choperia, que remonta a uma tradição medieval e que se escuta, até hoje, em qualquer *Bierhaus*. Uma canção como as que se canta empunhando um caneco de cerveja; só que o tema não condiz com a “música” — ou será que sim?

<sup>15</sup> No ensaio “Educação e crise”, em *Catástrofe e representação*, p. 41 e seguintes.

Por que esse poema era inaceitável para Adorno? Porque para ele só se podia rejeitar qualquer forma de tratamento musical desse assunto; e quanto mais sofisticado, quanto mais bem elaborado, pior. Pode-se notar a forma como elementos do texto vão sendo repetidos, permutados, combinados. O poema constrói, aos poucos, a disjunção entre as figuras de Margarete e Sulamith. E Adorno achava que isso era uma obscenidade. Não se pode tratar daquele evento "artisticamente". Não se pode fazer uma fuga. E o poema em questão é especialmente eloqüente e musical.

A poesia de Celan mereceria um comentário muito maior, noutro momento. Mas não se pode deixar de mostrar pelo menos algum exemplo da poesia que ele veio a escrever anos depois. Num período "médio" de sua carreira, Celan escreveu alguns poemas que ficam, sem dúvida, entre os maiores do século em língua alemã. Esses poemas ainda guardam algum vínculo com a tradição modernista de autores como Rainer Maria Rilke (de quem Celan gostava especialmente). São poemas lindos, que se esforçam para atingir um ascetismo insólito, para além da própria beleza. Muito a contragosto, Celan acaba vencido pela beleza de sua poesia.

Até que alguns anos mais tarde, já em sua última década de vida (Celan se matou em 1970, aos cinquenta anos de idade), ele põe-se a escrever poemas como este:

DASPOSAUNENSTELLE      A PARTE DA TROMBETA

*tief im glühenden  
Leertext,  
in Fackelhöhe  
im Zeitloch:  
hör dich ein  
mit dem Mund.*

*funda na brasa do  
texto vazio,  
na altura das tochas,  
no furo do tempo:  
escuta-te  
com a boca.*

Não temos espaço, aqui, para a interpretação que o poema demanda. De imediato, fica visível o esforço de Celan para encontrar outra espécie de poesia. Um poema como esse se protege no hermético: exige grande dose de trabalho antes que se possa voltar a ele com algo além de mero fascínio, ou estupefação. Feito esse trabalho, torna-se um poema de voltagem impressionante. Como tantos outros dessa última fase, ele nos ensina a pensar uma outra espécie de poesia. (Por enquanto vamos deixar isso no ar — só uma promessa.) O que importa, agora, será perceber que aquele mesmo poeta capaz de fazer um poema ritmado, musical, de enorme sofisticação mas imediatamente acessível, vai se ver depois — por motivos que concernem também à nossa discussão do filme — compelido a escrever poesia desse tipo, uma poesia que absolutamente não se entrega, que resiste como pode a qualquer forma de sedução ou de beleza, que constrói outra idéia do que vem a ser poesia.

Se existe no filme um interdito às imagens, se *Shoah* é um filme baseado na proibição da imagem, aqui se tem outra espécie ainda de trauma. Um trauma dentro do trauma: um interdito às imagens, mas agora contra as

imagens das palavras. Não é essa a diferença fundamental entre esse poema e o anterior? "*Todesfuge*" está absolutamente repleto de imagens, todo construído a partir de imagens. Já aqui Celan quer uma poesia sem imagens, ou onde o uso das imagens e das metáforas se vê constrangido por uma carapaça de ilegibilidade, exigindo outra espécie, não espontânea, não natural, de interpretação.

A linguagem do poema funciona segundo outros parâmetros. Mantém uma reticência muito marcada. O poema não está "aqui", na página; mas entre essas palavras e um outro texto que se precisa construir, a partir de referências externas. O poema vira um campo de convergência para todas essas referências (no caso, uma série de elementos bíblicos, ligados à liturgia e em particular ao *shofar*, a "trombeta" do título/primeiro verso); e a poesia vira um campo de forças, sem topologia definida. O esforço de interpretação, que cada um tem de fazer por si, torna a leitura uma atividade intensa, marcadamente individual, resultado de um engajamento vivo. Como escreveu Stéphane Moses, na leitura dessa poesia, não só o passado entra em relação "com os terrores de hoje", mas pode-se perceber o presente "à luz (ou melhor, à sombra) do trauma do passado".<sup>16</sup>

Vamos voltar ao filme. Que papel cabe à imagem num filme sobre a *Shoah*? O que é uma imagem, afinal? Ao que Lanzmann resiste, com tanta força? Partindo do óbvio: uma imagem não é a realidade à qual se refere. É sempre uma representação — uma representação metafórica, algo que pode ser difícil de enxergar no cinema. A construção da imagem no cinema equivale à construção de imagens numa obra literária. E toda imagem será uma metáfora daquilo a que se refere. Ao que Lanzmann está resistindo? Exatamente a isso: à possibilidade, ou legitimidade de uma construção metafórica daquele evento.

E como se resiste à metáfora? Quer dizer, ao figurativo? Com o *literal*. Ao longo do filme, chamam a atenção os pedaços concretos dessa história, que se preservaram, de alguma forma, até hoje. Fragmentos, que vieram dar na praia do presente. Exemplo: na entrevista com Raul Hilberg, uma planilha do horário de trens que levavam judeus para Auschwitz. Não uma cópia, mas o próprio pedaço de papel, carimbado, com anotações. Ou a discussão sobre certo diário: o próprio diário, que se vê nas mãos de Lanzmann. Ou, ainda, aquele que talvez seja o acidente mais chocante do filme inteiro, no final da primeira parte. A princípio, não se entende exatamente o que está acontecendo. Estamos todos, visualmente, por identificação, dentro de uma caminhonete, num vale industrial da Alemanha. Estamos no vale do Ruhr, com fábricas, chaminés, fumaça subindo; e escuta-se a voz de Lanzmann lendo detalhadamente um documento técnico, especificações para melhorias nos caminhões de transporte de prisioneiros para morte por gás. Coisas como a instalação de lâmpadas — as lâmpadas têm se quebrado e, no escuro, o "carregamento" causa problemas, porque no escuro eles tentam se jogar para fora e isso acaba às vezes desgovernando a caminhonete. E assim por diante. Tudo muito detalhado, lido com frieza por Lanzmann. Só a leitura desse documento — assinado, ainda por cima, numa ironia involuntária, por um sujeito chamado Just ("Justo"). O nome da fábrica que produz essas

<sup>16</sup> No verbete sobre Celan em GILMAN, Sander L.; ZIPES, Jack (Org.). *Yale companion to Jewish writing and thought in German culture: 1096-1996*. New Haven: Yale University Press, 1997. p. 719. Stéphane Moses também escreveu um excelente ensaio especificamente sobre esse breve poema: Paul Celan: "Die Posaunenstelle", em Mosès (Org.), *Spuren der Schrift: Von Goethe bis Celan* (Frankfurt: Suhrkamp, 1987). Ver também Jean Bollack, "'Die Posaunenstelle' von Paul Celan", em *Celan-Jahrbuch*, 4 (1991), p. 39-53.

caminhonetes, e onde foi redigido o memorando que estamos ouvindo, é "Sauer". E o que se vê, então, à medida que a caminhonete vai andando, e a gente ouve essa descrição, provoca um choque. Atrás da "nossa" caminhonete vem vindo outra. A câmera faz um foco fechado, e vai afinando até que se consegue ler a marca: Sauer. Assim termina a primeira parte do filme.

Esse tipo de imagem é o único que Lanzmann nos permite ver. Não é uma imagem para traduzir o acontecido. Aliás, Lanzmann já declarou que se alguém, por acaso, lhe oferecesse uma filmagem documental das câmeras de gás, se existisse algum filme mostrando o que se passou dentro de uma câmara, ele o queimaria.<sup>17</sup> Precisamente para não transformar aquilo que não pode nunca ser domesticado, não deve jamais ser acomodado ou "compreendido", em mais um repertório de imagens, mais um gênero de cinema — um entre milhares neste mundo onde tudo aspira à condição de filme. Mais uma das formas de esquecimento, contra a qual esse filme se rebela.

Os fragmentos recolhidos por Lanzmann não são propriamente imagens. Cada coisa dessas vem mesmo do passado, sem tradução anterior. Cada pedaço estava lá; e continua aqui, com a força enigmática da concretude. A interpretação do evento parte da presença tangível desses objetos ao nosso redor. Para quem tiver olhos para ver.

Da mesma forma, o que se vê desde o início do filme? Rostos. Rostos de pessoas que estavam lá, que são, elas mesmas, o evento. E paisagens: as mesmas paisagens.

Celan dizia que a poesia tinha de partir do evento, mas corria sempre o risco de se transformar na construção do erro. A única construção legítima seria a de uma identidade — uma identidade pessoal. A única possibilidade de resposta. E não é isso o que o filme faz? Falamos no início na canção de Srebnik, descendo o rio em Chelmno, numa canoa. A mesma canção aparece no fim. E não por acaso, nem apenas para dar um fecho circular convencional à narrativa desse filme sem narrativa.

O que acontece naquela canção? O que é tão tocante? Exatamente aquilo que é sempre mais tocante numa canção, a relação entre voz e palavra, ritmo e silêncio, em cada pessoa que canta. Isso permanece intraduzível. Interno, sem analogia, sempre um encontro único. E se isso acontece na canção do barqueiro, não será ilegítimo pensar no filme inteiro como um grande coral de vozes, de vozes dissonantes entre si. A cada testemunho, cada testemunha não deixa de encarnar, mais uma vez, essa definição absoluta do que é uma pessoa, *essa* pessoa, no extremo oposto do apagamento universal exercido no passado pela identificação coletiva. Na escolha dos depoimentos, chama a atenção sempre o caráter único da relação que existe entre a voz e as palavras que estão sendo ditas.

Chegamos, assim, a um ponto muito particular, nesse terreno difícil em que estamos metidos desde o início: entre a arte e a história. O encontro de voz e palavra constitui exatamente aquilo que permite o testemunho. Um testemunho possível, por isso mesmo, daquilo que é irrepresentável. E isso faz de nós todos, também, que estamos assistindo, isso nos torna ouvintes

<sup>17</sup> Ver registro de uma discussão com o diretor na universidade Yale, "Seminar with Claude Lanzmann, 11 April 1990", *Yale French studies*, n. 79 (1991). Ver também o ensaio LANZ-MANN, Claude. Les non-lieux de la mémoire. In: DÉGUY, M. (Org.). *Au sujet de "Shoah": le film de Claude Lanzmann*. Paris: Belin, 1990.

deste testemunho. Condenados a ouvir, e a sofrer o trauma secundário de um testemunho da testemunha.

Dissemos no início que esse evento tem repercussões muito fortes, muito significativas não só para a história, mas para a produção da arte em geral, até hoje, mesmo em vertentes de outra natureza, que não fazem qualquer referência à *Shoah*.

Pode-se dizer mais: talvez só assim se possa entender, agora, num sentido completamente novo, a frase do grande crítico vitoriano Walter Pater, para quem "todas as artes aspiram constantemente à condição de música".

### Abstract

*On the basis of an analysis of the film Shoah, by Claude Lanzmann, as well as of Paul Celan's poetry, this essay discusses problematic modalities of representation in contemporary culture. For many contemporary artists, the denial of representation is the only means not to betray an experience which demands and, at the same time, resists interpretation. The study of such kinds of poetry and film will lead us to a conflicting domain between art and history.*

*Keywords: holocaust; Celan; Lanzmann; representation.*