

“JA, DAS IST DAS PLATZ”: O TATEAR PELA IMUTABILIDADE DA MEMÓRIA
NA TOPOGRAFIA DE “SHOAH”, DE CLAUDE LANZMANN

“JA, DAS IST DAS PLATZ”: GROPING FOR THE IMMUTABILITY OF MEMORY
IN THE TOPOGRAPHY OF CLAUDE LANZMANN’S “SHOAH”

Fernanda Bender*

Resumo

Dentre as obras que compõe o cânone cinematográfico a respeito da Shoah, a homônima produção de Claude Lanzmann ocupa uma posição quase lendária, conferida pela singularidade de suas mais de nove horas de duração e pela sua composição inteiramente imagética-testemunhal. Este breve artigo, que não propõe muito mais que apresentar, de forma introdutória, um olhar sobre alguns pontos centrais dessa produção – a articulação da memória, da possibilidade narrativa, da relação entre indivíduo, cultura e espaço etc. –, pretende focar-se no subjetivo e dinâmico aspecto dado por Lanzmann a esta obra atemporal, que se esquivava tanto da apreensão histórica quanto de uma compreensão objetiva. Por intermédio dessas reflexões, cabe-nos questionar a intenção do diretor para com a obra, assim como a da obra para com seu público.

Palavras-chave: Shoah, Claude Lanzmann, Memória, Alteridade, Testemunho.

Abstract

*Graduanda de Língua e Literatura Alemã na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Among the works which compose the cinematographic canon about the Shoah, Claude Lanzmann's homonymous production occupies perhaps an almost legendary position, conferred by the singularity of its more than nine hours of duration and by its entirely imagistic-testimonial composition. This brief article, which does not propose much more than to present, in an introductory manner, a look into some of the crucial points of this production – the articulation of memory, of the narrative's possibilities, of the relationship between individual, culture and space etc. –, intends to focus on the subjective and dynamic aspect given by Lanzmann to this timeless work which escapes historical apprehension as much as it does an objective comprehension. Through these reflections, it is up to us to question ourselves not only about the director's intentions with the production of this film, but also the intention of this word towards its public.

Keywords: Shoah, Claude Lanzmann, Memory, Otherness, Testimony.

Schwer zu erkennen, aber ... das war hier. Da ... da waren gebrennt Leute. Viel Leute waren hier verbrannt. Ja, das ist das Platz. Wer hier hereingekommen, zurück hat er schon keinen Weg mehr gehabt.¹

Simon Srebnik

C'est un film à ras de terre²: é assim que a grande força desta obra cinematográfica advém, também, de sua inerente recusa, enquanto produção artística que se propõe resistência, de verter um olhar direto ao passado. Antes, a obra propõe circundá-lo topograficamente, dialogicamente, no pessoalíssimo plano da memória pessoal e coletiva. Essa recusa de uma produção objetiva, num momento artístico em que se busca tão insistentemente inscrever o evento da Shoah em caracteres de precisão e concisão, inspirou, desde sua produção em 1985, consideráveis reflexões a respeito dos limites da representação, das problemáticas do testemunho, assim como da presentificação do passado através de um atento olhar aos traços por ele deixados³. O olhar demanda na *Shoah* de Claude Lanzmann uma mediação estratégica: aborda-se o centro por suas margens, reconta-se o evento pelas sendas do testemunho, e das difíceis e variáveis vozes dessas sendas emerge aos poucos a tessitura que confere ao evento sua dimensão magnânima, uma dimensão que é, e que sobretudo se quer, ainda e continuamente incompreensível.

O que Lanzmann pretende dinamizar, com essa estratégia de topograficamente, de dialogicamente, “dar a volta” ao objeto do qual se fala, é também a questão da imaginação: quando algo é narrado, uma imagem (*Vorstellung*) é apresentada, a imagem de algo que se faz, momentaneamente, ausente. Se a evocação dessa imagem é a presença de uma ausência, essa

¹ Dificil de se reconhecer, mas ... foi aqui. Ali ... ali pessoas foram queimadas. Muitas pessoas foram queimadas aqui. Sim, é este o lugar. Quem quer que tenha vindo para cá, não encontrou um caminho de volta. (tradução minha)

² LANZMANN, 1990a, p. 294.

³ OLIN, 1997, p. 1.

própria evocação localiza-se fora do contínuo espaço-temporal da imagem⁴, fazendo do testemunho em si, um ato neste caso topográfico e dialógico, também um ato de mediação entre essas duas instâncias aqui, de certa forma, imperfeitas. E imperfeitas são aqui estas duas instâncias justamente por não existir a precisão de um encontro: a instância do passado, porque não é passível de uma evocação precisa; e a instância da imagem, porque não corresponde com precisão ao evento de origem. Assim, imperativa nessa produção, a articulação da memória dita uma proposital não correlação entre esses dois elementos, passado e imagem, que juntos alcançam a objetividade. O passado, metonímia para o evento da Shoah, é aqui honrado não com os fatos dos quais se compõe, mas com as diferentes percepções com as quais foi vivido. De forma analógica, a imagem, que contribuiria para o passado com seu factível caráter de precisão, é aqui também honrada não com sua presentificação histórica, mas com sua monumental constituição presente – uma estratégia que quer imperativa não somente a soberania da memória sobre o tempo, mas também a do tempo sobre a memória. O passado é, assim, enviesado pelas naturais distorções com as quais é percebido, e exaltado em *Shoah* através de personagens-testemunha cujo relato nos é dado com uma topográfica subjetividade. Isto porque, contendo uma narrativa espontânea e pessoal, um tal relato caminha por sobre as atuais condições do que é lembrado enquanto verdade ao caminhar também pelos locais, alterados pela condição do tempo, nos quais esta verdade alcança qualquer forma alternativa de representação (*Darstellung*).

Porque imperfeitos nessa correlação entre história e imagem, os testemunhos contam sobre eventos inacessíveis; se inacessíveis, também incompreensíveis, e, pode-se até certo ponto dizer, é justamente assim que Lanzmann os quer: filmado em quatorze diferentes países, na presença de cerca de sete diferentes línguas, e com 350 horas de filmagem reduzidas a apenas

⁴ KOCH, 1989, p. 21.

nove horas e meia⁵, em nenhum momento das construções cênicas apresentam-se imagens que remetam à historicidade do evento da Shoah, sejam elas referentes aos aspectos culturais do pré e do pós-guerra, aos aspectos partidários da ascensão do nacional socialismo, ou aos aspectos testemunhais quanto ao advento da aniquilação da população judaico-europeia. Não, sua representatividade não é nem uma única vez sugerida pelo uso de mídias documentais, presentes quase na totalidade dos filmes ou documentários a respeito desse tema, algo que muito se aproxima de uma *Bilderverbot*. E só não as assume integralmente porque a recusa imagética não é completa: há uma condição para que a imagem sirva de testemunho, e essa é a condição da imagem presente, e não a da imagem historicamente presentificada.

Assim é que se afirma a soberania do tempo, pois a concretude dessa produção deve-se sobretudo a ela: a revisitação da geografia da Shoah foi, durante a filmagem, atual, em quatorze diferentes países; a filmagem das testemunhas entrevistadas por Claude Lanzmann foi também atual, cristalina, feita e traduzida na língua de preferência do entrevistado, sob as condições pessoais de sua memória, e relegando-nos a visão de um rosto monumental, transformado pelo tempo, mas que corresponde, no cerne, ao mesmo indivíduo que hermeneuticamente presenciou uma experiência a qual, através do relato dialógico, procura nos contar. Aí, nessa elisão da facticidade histórica, é que nos cabe o insistente papel imaginativo de espectadores. Nessa elisão, Lanzmann projeta também sua recusa de conciliar a Shoah – assim como tudo que a antecedeu ou sucedeu – à esfera própria do passado, trazendo-a, por intermédio de elementos cinematográficos extremamente dinâmico, como sua narração não cronológica, constantemente à esfera do presente.⁶ Deixar um evento como a Shoah à mercê da história, por assim dizer, acessível, cronológica, factível, é também encerrá-la com uma afirmação, enquanto a proposta na *Shoah* de Lanzmann é radicalmente outra, é deixá-la aberta com uma dúvida, digno de um

⁵ FULLER, 2011, p.16.

⁶ FULLER, 2011, p.17.

evento para o qual se insiste que não há resposta possível a dar, mas sempre uma pergunta possível a fazer – algo que contraria, até certo ponto, também a concepção de *Warumverbot*⁷ que imperou, à forma de Primo Levi, nos campos de concentração, assim como nas formas de chegar-se da compreensão das múltiplas e variáveis facetas da Shoah.

Mais que isso, a elisão da representatividade imagética marca também a divisão entre o que é estética e humanamente imaginável, e o que é a inimaginável dimensão do aniquilamento. O próprio documentário cria para si, nesse sentido, uma constelação duplamente dialética e dialógica, uma vez que para a omissão da imagem presentificada ele busca, ao invés oferecer uma imagem alternativa, uma imagem cuja fenomenologia metonímica constitui-se de elementos dialógicos – ou seja, de um eu que fala a um outro, de um contexto a respeito do qual se fala, das marcas linguísticas da oralidade, de um local de onde se vem e onde se está, de um assunto etc. Sua estratégia imagética compõe-se da ação do tempo, sendo por isso uma alternativa engenhosamente trabalhada em sua forma de representação e, ao mesmo tempo, uma resposta ao que a própria esfera da imagem não suporta representar. Desta forma, as imagens e cenas do arquivo histórico do evento da Shoah, naturalmente factíveis em sua objetividade e cronologia, são completa e absolutamente substituídas pelo diálogo interminável, não cronológico e subjetivo das diferentes testemunhas – mais adiante veremos que são elas três – das quais a narrativa desta obra cinematográfica se compõe. Esse movimento subjetivo não se evoca tão somente através da cristalina esfera dialógica, mas antes e também através das esferas estética e topográfica. Estética porque, no primeiríssimo momento da obra, temos notícia do extermínio dos judeus de Chelmno, em 1942, unicamente através de um texto que corre, num fundo negro, pela tela. Nesse aniquilamento projeta-se, então, uma visibilidade espacial, e o que se passa a seguir responde, por isso mesmo, a uma transformação de natureza estética e

⁷ LACAPRA, 1997, p.236.

sobretudo topográfica, pois que nos é dada a visão dos campos, rios e florestas de Chelmno tais como eram durante a filmagem de *Shoah*, com a participação de personagens-testemunha também tal qual eram durante o período da produção cinematográfica.

No palco esteticamente transformado deste extermínio, presenciamos o retorno de um de seus dois únicos sobreviventes, Simon Srebnik. Esse retorno promove o encontro entre estas duas monumentais personagens da *Shoah*, ou seja, aquele entre o próprio Srebnik e o local ao qual ele sobrevive. Juntas, as expressões dialógica, topográfica e imagética de ambas as personagens trabalham no sentido de criar um terceiro elemento monumental, a força mnemônica que, obedecendo a uma trajetória de evocação, culmina na junção do presente e dos objetos do passado. Não por menos, *Shoah* é um documentário obcecado com as formas de trajeto e transportação⁸, e é nesse sentido que as viagens que ele faz – em caminhadas pelas florestas, pelas planícies, por sobre estradas, por sobre o trilho dos trens de carga – aos também monumentais locais de extermínio incorrem numa subjetiva espacialização que ocorre insistentemente no presente: o que permanece ausente é apenas aquilo que foi removido pela distância temporal, ou seja, a própria aniquilação.⁹

É dessa já muito adjetivada subjetividade que se constitui a matéria artística de *Shoah* enquanto obra, deste impreciso tatear com o qual Simon Srebnik, “*that one-time boy singer*”, por exemplo, busca palavras que representem seu retorno a Chelmno, encorajado por Lanzmann. *Hier, da, hier ...* Aqui, ali, aqui: tais são os imprecisos e os escorregadios lugares da memória. Para evocá-los e para realizar-se um documentário a respeito da impressão desses tortuosos locais sobre as testemunhas que restaram – assim como o contrário é verdadeiro, pois também os locais são silenciosas e transformadas testemunhas – é preciso tatear os elementos

⁸ ROBBINS, 1997, p. 251.

⁹ KOCH, 1989, p. 21.

com os quais se lida, seja lá qual for sua natureza, é preciso testá-los, reconhecer-lhes o ponto sensível e, sobretudo, recriar, trazer à tona, as circunstâncias primeiras do evento.

Dessa impossibilidade de precisão é que advém uma das razões pelas quais pode-se chamar a produção de *Shoah* de experimental: porque há nela um limite para o uso do termo “documentário” tanto quanto há um limite para o uso do termo “ficção”¹⁰ – ainda que o próprio Lanzmann tenha dito que esta é uma “ficção do real”.¹¹ Isso porque a obra demanda que locais que servem como palco para a representação histórica sejam revisitados, que as situações que servem como palco para representação da subjetividade coletiva e pessoal sejam revividas, que tudo seja enfim rememorado, mas com o imperativo das circunstâncias presentes, ou seja: essa obra demanda de tudo uma reencenação, provando que existe uma materialidade física expressa em insistentes tentativas de alcançar o instante de representação do evento original e que, por isso mesmo, antecede e evoca o processo simbólico da linguagem.

A forma narrativa e dialógica que assume o relato que nos é contado, nesse sentido, só é alcançada quando seu narrador sustenta ao redor e dentro de si a realidade primeira com que passou pelas experiências que dão forma e conteúdo a seu testemunho. É esta palpável atmosfera de revisitação dos lugares da memória subjetiva que constitui a materialidade a qual me refiro, esta que emana, antes mesmo do fenômeno da linguagem, tão somente quando gestos e movimentos físicos são realizados. Não há aqui tal coisa como uma memória *unicamente* linguística, mas sim uma memória *consequentemente* linguística, pois que será de outros processos físicos que emanará o processo narrativo. Daí a importância da atuação das personagens-testemunha; daí o objetivo de que caminhem, toquem, vejam, ouçam, de que outra vez experimentem sua própria experiência, uma vez que, encenando-se aquilo que já se foi, volta-se uma vez mais a ser a pessoa que se era. E então, passa-se também a falar e a

¹⁰ STOICEA, 2006, p. 43.

¹¹ LANZMANN, 1990, p. 301.

testemunhar a partir desta perspectiva meio cá, meio lá, meio presente, meio passado. É esse o critério de autenticidade de *Shoah* e é daí que provém seu imenso poder visual: dessa transformação que condena fato em imagem (*Vorstellung*), encenação em representação (*Darstellung*).¹² Assim, faz-se uma vez mais válido mencionar a opinião de Lanzmann a respeito da produção de *Shoah*, de sua natureza não idealista, da produção não de um filme que tratasse de grandes questões, ou de respostas ideológicas e metafísicas. “*C’est un film de géographe, de topographe*”¹³, ele diz, e é este tatear pelos lugares escorregadios da memória, em busca de sua revisitação e de novas e diferentes formas de evocá-los, que constitui as próprias geografia e topografia, desta obra cinematográfica.

Não que esse documentário pretendesse ser um mapeamento minuciosamente completo do evento da Shoah, mas existem ainda assim alguns espaços, algumas lacunas, na topografia dessa produção que foram deixadas em branco, e cujas omissões não parecem tão somente consequência de escolhas técnicas necessárias a qualquer diretor. Essas lacunas são invariavelmente ausências que falam de presenças, silêncios que remetem a algum som, personagens cujo evitar os posiciona exatamente ao centro, e é a respeito dessas lacunas, dos elementos que as constituem, que este breve artigo tratará a partir de agora. Neste sentido, a primeira ausência que se faz notar é aquela das sobreviventes do sexo feminino. No que remete à composição íntegra e totalitária de *Shoah*, a presença feminina não é completamente suprimida, existindo de forma mais concreta nos papéis tradutológicos e no testemunho limitado à categoria dos *bystanders*. Assim, enquanto mulheres polonesas e alemãs não-júdias dão seu testemunho, tão somente quatro mulheres júdias o fazem, cujos testemunhos, além de serem marcados pela brevidade, sustentam também a presença de canções.

¹² KOCH, 1989, p. 21.

¹³ LANZMANN, DEGUY, 1990, p. 294.

Interessante será observar, por outro lado, como em muitos casos em *Shoah*, é a memória a respeito de uma mulher que constitui o estímulo catártico para a ruptura dos personagens do sexo masculino¹⁴. Esse é o caso, por exemplo, de um dos sobreviventes, Phillip Müller, que sofre um colapso emocional ao narrar o momento em que fora convencido por uma mulher tcheca a deixar a câmara de gás na qual ele voluntariamente entrara para morrer com seus compatriotas; também essa mulher o incitara a sobreviver, a contar do que havia acontecido. Abraham Bomba, um outro sobrevivente, é incapaz de, durante as filmagens, continuar seu testemunho após recordar-se do momento em que a esposa e a irmã de um caro amigo seu entraram na câmara de gás. Claude Lanzmann, em resposta a essa observação, mencionou a capacidade da inocência absoluta de romper barreiras emocionais.

Por que razão serviu-se Lanzmann da figura feminina enquanto catártico símbolo da inocência é uma questão que, muito infelizmente, não me cabe aqui responder e com a qual também não me vejo no lugar de concordar, mas cuja abertura enviesada nos dá a liberdade de nos aproximarmos de *Shoah* não enquanto produção que responde a um cânone cinematográfico indiscutível quando contraposto ao evento histórico da Shoah, mas enquanto produto de uma concepção humana, composta de planos e posicionamentos ideológicos que, por mais concordância que encontre com o público que o assiste, é também e sobretudo produto de um direcionamento de visão. O ponto de escape dessa obra, o ponto de ferida que ela busca a todo custo evitar, é também o ponto de ferida daquele que a pensa, fazendo do viés do diretor uma forma estratégica de lidar com a questão da alteridade. Se, neste sentido, constituem as personagens femininas – e judias – a visão da absoluta inocência, esta é antes consequência de sua alteridade, ou seja, o momento catártico que elas desencadeiam, da sensibilidade profunda que fomenta o fluxo da linguagem, advém de um Outro, de um elemento externo, diferente de

¹⁴ OLIN, 1997, p. 5.

si. É nesse sentido que se pode trazer ao diálogo uma segunda lacuna na topografia de *Shoah*, uma vez que para Lanzmann não parecem ser unicamente as mulheres judias a desencadear este momento de ruptura emocional, mas também sua própria terra, a França, e sua própria língua, o francês.

O papel da França enquanto potencial perpetrador durante a II Guerra Mundial, ou mesmo unicamente enquanto *bystander*, vai aos poucos sendo historicamente mais apurado; mas não há, por exemplo, peso que livrar a das costas, já que se sabe de forma bastante documentada que houve ajuda com as deportações. A França, assim como os outros países europeus, com exceção talvez da Dinamarca, não é imune aos desdobramentos da Shoah e certamente tem material para testemunhar enquanto parte ativa e não-ativa nesse evento. Ainda assim não há, na grande maioria dos locais revisitados nessa produção – repetamos, quatorze países –, sinal da terra francesa, ou, na miríade de testemunhas às quais Lanzmann recorreu enquanto entrevistador, sinal de qualquer relato dado originalmente em língua francesa.

O efeito dessa omissão resulta, de forma análoga ao caso das mulheres judias, em seu extremo enfoque: da mesma forma que a memória das mulheres judias evoca o processo narrativo, também a omissão da França concede liberdade para que tudo quanto for nesse filme realizado seja antes filtrado pela língua francesa. É essa a língua que ecoa através de todo o processo tradutológico: das inúmeras línguas presentes nas narrativas do filme, é apenas ao francês que é acrescentado algum sinal das muito bem-vindas legendas, assim como é somente para essa língua que o processo da tradução simultânea acontece, por exemplo. Isso porque a linguagem francesa funciona aqui no sentido de posicionar o observador, ou também como ponto comum, sendo por isso a língua de nossa reação e de nossa proximidade. Próximos a ela, nós, enquanto espectadores, nos desaproximamos do testemunho estrangeiro, não-legendado e incompreensível, revelando essa movimentação toda uma impressionante dinâmica

cinematográfica que individualiza não as personagens-testemunha, mas antes e sobretudo suas experiências. Elas, enquanto elemento inalcançável e incompreensível, nos permanecem à parte, intraduzíveis. Não podemos esperar adentrar seu domínio.

A produção de *Shoah*, com o intuito de fazer dessa experiência a qual não alcançamos um pouco mais inteligível, utiliza-se não só de uma, mas de inúmeras formas de tradução, cada uma delas combinando especificidade técnica com algum grau de figuração simbólica. A forma mais óbvia empregada por Lanzmann é a tradução simultânea, em que a presença física e espontânea de um tradutor, sempre que suas limitações linguísticas enquanto entrevistador são alcançadas, funciona como um monumento imperativo da função tradutológica, assim como das variações linguísticas que o processo tradutológico testemunha na estrutura das múltiplas narrativas. A impressão geral é a de que há a predominância de uma língua estrangeira de tradução que simbolicamente desafia a compreensão da obra e que transforma sua linguagem em algo humanamente fragmentado pelo trauma.¹⁵ A própria Babel é reconstruída a partir desse imperativo da diversidade, um fenômeno que imperou não somente dentro dos campos de concentração, mas também na própria recontagem do evento histórico da Shoah, cujo ponto de partida se dá justamente na acepção dos inúmeros ângulos, das inúmeras formas literárias, culturais, históricas e sociais a partir das quais pode-se se aproximar das diferentes abordagens deste evento. É por essa razão que Lanzmann afirma, a respeito do processo tradutológico, ter respeitado completamente o método de tradução de seus intérpretes, suas exatas palavras, suas hesitações, repetições¹⁶, uma vez que também a tradução é uma integrante fundamental à construção da obra. Ela também é uma personagem que atesta à narrativa.

¹⁵ STOICEA, 2006, p. 44.

¹⁶ LANZMANN, 1985, p. 11.

Ainda assim, é perceptível que o conteúdo simbólico empenhado na tradução dos testemunhos diverge essencialmente de acordo com a natureza do relacionamento do diretor com as três diferentes esferas entrevistadas, envolvendo também três diferentes formas de visão acerca do tema em questão, sendo elas a) a dos que presenciaram o genocídio enquanto vítimas, capazes de ver, mas não de compreender o que acontecia; b) a dos *bystanders*, capazes de ver, mas que ainda assim preferiam não ver, falhando em seu compromisso com o testemunho; e c) a dos perpetradores, capazes de ver, e cuja função era garantir que tanto os judeus quanto o próprio extermínio permanecessem invisíveis aos *bystanders*.¹⁷ Nesse triangular mapeamento da Shoah, o documentário nos posiciona, enquanto observadores, por intermédio de seu processo tradutológico, constantemente na posição da testemunha que vê, que ouve, mas que não compreende tudo quanto ocorre, e prova disso está em nossa – e aqui generalizo, recorrendo às habilidades linguísticas comuns – inacessibilidade à compreensão imediata das longas falas em polonês, hebraico, húngaro ou russo, as quais nos resta somente acompanhar e esperar pelo evento inteligível da tradução. Percebe-se que nosso papel enquanto observadores se intersecciona com o papel das próprias personagens-testemunha judias, enquanto vítimas, revelando grande parte do posicionamento de Claude Lanzmann como diretor quanto à perspectiva que assume a produção dessa obra. Seu intuito não está, de forma alguma, como já vimos, em abordar a Shoah de ângulos diversificados e impessoais; ao invés disso, seu intuito imperioso recai na articulação deste um ângulo, deste um direcionamento de olhar, no qual aquele que assiste a *Shoah* está invariavelmente posicionado: o ponto de vista da vítima, através do qual filtramos simbolicamente todos os demais elementos abordados no filme.

Quando da entrevista com os *bystanders*, por exemplo, Lanzmann assume, enquanto entrevistador, notadamente uma postura mais severa, mais agressiva. Assim como outras

¹⁷ FELMAN, 2000, p. 107.

inovadoras e experimentais estratégias cinematográficas desta obra, essa em particular representa uma palpável passagem comportamental entre um âmbito – com o qual o diretor-entrevistador busca se identificar, assim como nos identificar – e esta alguma acepção de alteridade, a do não-judeu, com a qual ele de certa forma vai progressivamente fechando o diálogo, como se, na esfera da recontagem subjetiva e mnemônica da Shoah, ou seja, a partir do pessoalíssimo ponto de vista daqueles que sobreviveram a ela, não houvesse mais espaço tanto para os que fecharam os olhos em ignorância quanto para aqueles que fecharam olhos alheios, num processo de aniquilamento, por força do ímpeto e do fanatismo. O encontro dialógico com os perpetradores, acompanhando o ritmo e a intensidade dessa progressão, culmina na completa ausência da tradução simultânea, cara ao restante das línguas-comuns no circuito deste documentário. Nesse âmbito não há nada, apesar da alguma dificuldade com que Lanzmann se articula na língua alemã, que o separe, enquanto entrevistador, da língua do entrevistado, fato que sugere que aquela caríssima e muito bem-vinda presença dos tradutores não se dedicava única e estritamente ao propósito de ultrapassar as difíceis barreiras da linguagem, mas devia-se também e sobretudo à natureza do encontro entre as esferas, assim como à natureza da própria mensagem que Lanzmann desejava passar.¹⁸ É essa, portanto, uma das formas de achegarmo-nos de uma possível compreensão de *Shoah* enquanto obra, ao pensá-la, sim, como uma forma de resistência que mantém muito claramente o intuito de seus posicionamentos.

Talvez por ser a linguagem uma ferramenta ao mesmo tempo tão íntima – haverá pois algo mais íntimo do que compartilhar a mesma língua? – e tão cultural, tão cara aos desenvolvimentos sociais, por de certa forma participar do desenvolvimento de grupos, e ser também responsável por separá-los; talvez por essas e outras razões seja a tradução a forma de

¹⁸ STOICEA, 2006, p. 45.

resistência que mais nos salta aos olhos quando falamos de uma imutabilidade mnemônica. A tradução, nesta obra, de fato articula-se enquanto um permissivo ato de aproximação e afastamento, pois que é a partir de seu advento ou de sua exclusão que ela torna, ou não, aquilo que é dito em algo universalmente compreensível. Um ângulo a partir do qual podemos observar o papel da tradução enquanto verdadeira aproximação entre experiências é aquele da tradução que, antes de depender de um tradutor, depende antes da própria testemunha. Esse é o caso de Mordekhai Podchlebnik, o único sobrevivente entrevistado cujo uso do hebraico é recorrente, familiar e doméstico, mas que ainda assim só se sentiu capaz de dar seu relato em iídiche – como escreveu a respeito uma das tradutoras de Lanzmann, Francine Kaufmann: “*ces choses-là, on ne peut les dire qu’en yiddish*”.¹⁹ Sensibiliza-se aqui o fato de que o acesso aos fragmentos da memória traumática dá-se nesse caso tão somente quando de sua evocação através da língua histórica e culturalmente materna, a linguagem “original” com a qual Podchlebnik passou pela Shoah. O que garante um olhar mais cuidadoso à questão é o fato de que não apenas em frente às câmeras Podchlebnik incorre nesta necessidade pelo uso do iídiche, mas também quando fala a respeito de suas experiências em qualquer outro contexto, seja ele qual for, faz-se necessário um retorno a esta língua. Assim sabemos que, antes da filmagem da *Shoah*, os próprios filhos de Podchlebnik não haviam jamais sabido, de forma inteligível, exatamente o que sucedera ao pai, uma vez que não compreendiam a língua na qual essa experiência demandava ser contada.²⁰

Sob essas circunstâncias, o papel da tradução simultânea foi não só indispensável para a própria testemunha no processo de verbalizar a experiência traumática, como cumpriu também a função dialógica de uma fala que se quer próxima ao acesso e à compreensão daqueles que a cercam. Cabe-nos, nesse sentido, o momento de afirmar que é a tradução um processo cujo

¹⁹ KAUFMANN, 1993, p.667.

²⁰ STOICEA, 2006, p. 47.

absoluto e transparente funcionamento Lanzmann relega unicamente às personagens-testemunha judias – cuja fala tanto o entrevistador quanto o tradutor simultâneo respeitam em completude, sem interrupções. É certo que esta forma de tradução foi também mantida com os *bystanders*, mas é justamente na natureza da entrevista com eles que se observa um progressivo movimento de fechamento: a entrevista ocorre de forma menos livre e espaçosa, a tradução se faz aqui mais rápida e insistente, não esperando muitas vezes nem mesmo pelo ponto final que assegura o término da sentença. Não que essa alguma agressividade represente na entrevista qualquer sinal de desrespeito, mas antes formula-se numa cristalina forma de posicionamento: a tradução lhes foi dada na mesma medida em que, quando da Shoah, deram os *bystanders* também o que podiam, ou seja, nem a completa atenção e nem a completa desatenção.

Porque a diferente natureza dos testemunhos é única e insubstituível, o resultado de *Shoah* é também uma dinâmica exploração das diferenças entre pontos de vista heterogêneos²¹. Em verdade, Lanzmann renega qualquer tentativa de harmonia nesse mapeamento triangular – vítimas, *bystanders*, perpetradores –, assim como qualquer tentativa de produção catártica que incorra em apaziguamento. Ainda assim, contudo, não seria de todo errado afirmar a presença, nessa obra, de uma resistência de certo modo absolutista na estruturação dessa multifacetada e imperativa exploração do diferente. A recusa da obra em analisar ou investigar, por exemplo, as atitudes, as ideologias e as motivações dos perpetradores revela a forma como ela própria, assim como o próprio Claude Lanzmann, imbuem-se do papel de levar tais personagens exclusivamente a um plano abstrato, recôndito, que resiste a qualquer tentativa de identificação e compreensão. Trata-se, novamente, não de um plano cinematográfico impessoal que presa pelas diferenças e por uma abordagem da Shoah a partir de todos os seus pontos de vista, mas

²¹ FELMAN, 1992, p. 207.

de um plano pessoalíssimo que consiste na transferência que Lanzmann projeta na figura dessas testemunhas, e cuja projeção nós percebemos e assimilamos.

O jogo é sutil, e funciona quase como uma leve inversão da história escrita da Shoah, quase como se nesse plano evocativo e imaginativo da criação artística pudéssemos atribuir às coisas o papel que acreditamos intimamente, ou ainda explicitamente, que elas mereçam. É através dessa heterogênea dinâmica da postura que esta produção sustenta ante os elementos considerados hostis que se encontra a percepção de que há momentos em *Shoah* nos quais a narrativa testemunhal é realizada com mais ímpeto e outros nos quais ela é realizada com menos ímpeto. Uma vez que o caráter inteiramente testemunhal dessa produção só pode ser conferido por intermédio da ausência de um narrador – por intermédio do silêncio com o qual este se imbui no processo de escuta²², por intermédio de sua interrupção mínima, assim como do espaço que ele oferece ao desenvolvimento completo da fala daquele que relata –, a gradual ausência desses elementos nas entrevistas com os perpetradores atesta também a gradual falta de espaço que recebe a forma de verdade, seja lá qual sua natureza, que reconhecem esses indivíduos como a sua.

Em *Shoah*, admite-se apenas uma verdade: a do que aconteceu; e esta é expressa a partir de um único e sólido ponto de vista: o daqueles que dele não podem mais falar a respeito. Porque na natureza dessas entrevistas com os perpetradores está Lanzmann tanto presente quanto ativo – ou seja, porque seu papel enquanto entrevistador é mais imbuído de ação do que de escuta –, podemos reconhecê-lo como particularmente interposicional, algo que demonstra com mais clareza seu intuito não objetivo, mas ao invés disso, seu intuito subjetivo quanto à composição de um ponto de vista histórico e cinematográfico.²³ Lanzmann chega ao ponto de, em uma entrevista com Walter Stier, o ex-oficial nazista responsável pelo direcionamento dos

²² FELMAN, 2000, p. 117.

²³ MCGLOTHLIN, 2010, p. 245.

trens, apresentar-se numa diferente persona, como o “historiador Dr. Sorel”. Afastando dele sua própria identidade, Lanzmann afasta também qualquer intuito de aproximação dialógica.

Há, portanto, um completo e perceptível movimento de aproximação e distanciamento em sua postura enquanto diretor. E, com esse dinâmico movimento, há também um maior ou menor grau de tolerância que atesta o imperativo de *Shoah* de responder à contínua contemporaneidade dessa questão, ou seja, o imperativo do não esquecimento deste local presentificado no qual ex-oficiais nazistas ainda são perpetradores, no qual *bystanders* ainda se calam ante o que veem, e no qual os judeus são ainda vítimas – algo que não podemos negar, sobretudo devido a onda antisemita que imperou na Europa do pós-guerra. Essa muito precisa distribuição de papéis não é nessa obra uma ferramenta de julgamento pessoal, social ou cultural; não é senão uma tentativa de representação – aquele velho tatear do qual falávamos – do que se mantém eterno e cíclico no cerne da memória coletiva, assim como no cerne da memória pessoal.

Uma vez que o ponto de partida da criação de *Shoah* é a natureza da experiência tal qual vivida por suas verdadeiras vítimas – há uma tal expressão como esta, uma *vítima verdadeira?* –, ou seja, por aquelas que não mais podem testemunhar, pode-se com alguma segurança especular que, num movimento de retrocesso, a obra legitima aqueles que dessas silenciadas personagens mais se aproximam. A experiência central que desejava-se testemunhar, nesse sentido, mantém-se calada, e resta às outras testemunhas não mais que tateá-la com suas próprias experiências, vasculhando nos seus escorregadios lugares da memória pela recontagem de seu próprio relato. Parte da natureza imutável desses locais mnemônicos advém, portanto, de sua completa inacessibilidade, de sua não dinamicidade. Tateando-os, uma e outra vez mais, hesita-se ante o que se vai encontrar, mas sustenta-se ainda alguma certeza especulativa característica da hesitação. É nessa imutabilidade, nessa solidez da *sensação* da experiência,

que tudo assume ares de certa forma tão absolutistas. Há algo que imperou na ocorrência do evento original e que volta a imperar uma vez mais na recontagem desse evento. É por essa razão que, talvez, o testemunho parta aqui de um ponto fechado, não harmônico, como uma cíclica repetição, bastante semelhante ao que nos diz o próprio Srebnik ao falar a respeito da paisagem de Chelmno:

*Das war so ruhig hier, immer. Wenn die haben da jeden Tag verbrannt zweitausend Leute, Juden, es war auch so ruhig. Niemand hat geschrien. Jeder hat seine Arbeit gemacht. Es war still. Ruhig. So wie jetzt, so war es.*²⁴

O testemunho que compõe *Shoah* encerra um viés de comprometimento com uma forma íntima da verdade, com uma forma de fazer o Outro que a escuta ser responsável pela escuta dessa verdade. A memória, una, sólida, monumental, é o componente ativo dessa enunciação; ela se projeta não apenas enquanto a sensação de uma experiência que foi vivida, mas sobretudo enquanto uma dúbia presença: a presença de um não lugar, de um não acontecimento, de uma não experiência que se buscou negar de todas as formas e que é, uma vez mais nessa produção cinematográfica, posta em dúvida, como uma dolorosa forma de se recriar essa essência íntima da Shoah: o tatear dos silenciosos e escorregadios lugares da memória.

²⁴ Era tão silencioso aqui, sempre. Quando eles queimavam todos os dias duas mil pessoas, judeus, também assim era silencioso. Ninguém gritava. Cada um fazia seu trabalho. Era calmo. Silencioso. Assim como agora, assim era antes. (tradução minha)

Bibliografia

- FELMAN, S. "The return of the voice: Claude Lanzmann's Shoah". In: FELMAN, S.; DORI, L. *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York: Routledge, 1992, p. 204-283.
- _____ "In an era of testimony: Claude Lanzmann's Shoah". *Yale French Studies*, New Haven, n. 97, p. 103-150, 2000. Edição comemorativa.
- FULLER, G. "Searching for the stamp of truth: Claude Lanzmann reflects on the making of 'Shoah'". *Cinéaste*, New York, v. 36, n. 2, p. 16-19, 2011.
- KAUFMANN, F. "Interview et interprétation consecutive dans le film Shoah de Claude Lanzmann". *Meta*, Montreal, v. 38, n. 4, p. 664-673, 1993.
- KOCH, G. "The aesthetic transformation of the image of the unimaginable: notes on Claude Lanzmann's 'Shoah'". Tradução Jamie Owen Daniel e Miriam Hansen. *October*, Cambridge, MA, v. 48, p. 15-24, 1989.
- LACAPRA, D. "Lanzmann's 'Shoah': 'here there is no why'". *Critical Inquiry*, Chicago, v. 23, n. 2, p. 231-269, 1997.
- LANZMANN, C. *Shoah. An oral history of the holocaust*. New York : Pantheon Books, 1985.
- _____ "Le lieu et la parole". In: DEGUY, M. *Au sujet de Shoah: le film de Claude Lanzmann*. Paris: 1990a, p. 294.
- _____ "Les non-lieux de la mémoire". DEGUY, Michel. *Au sujet de Shoah: Le film de Claude Lanzmann*. Paris: 1990, 287.
- MCLOTHLIN, E. "Listening to the perpetrators in Claude Lanzmann's 'Shoah'". *Colloquia Germanica*, Lexington, v. 43, n. 3, p. 235-271, 2010.
- OLIN, M. "Lanzmann's Shoah and the topography of the Holocaust film". *Representations*, Berkeley, v. 57, p. 1-23, 1997.
- ROBBINS, J. "The writing of the Holocaust: Claude Lanzmann's Shoah". *Prooftexts*, New York, v. 7, n. 3, p. 249-258, 1987.
- STOICEA, G. "The difficulties of verbalizing trauma: translation and the economy of loss in Claude Lanzmann's 'Shoah'". *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Chicago, v. 39, n. 2, p. 43-53, (2006).