

## ***A obra infinita do testemunho***

### ***Notas sobre ‘Shoah’***

## ***The infinite work of testimony***

### ***Notes on ‘Shoah’***

**Ricardo Lessa Filho**

*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil*

#### **Resumo**

*Shoah*: um filme sobre as *palavras sufocadas*, sobre os lugares que não se moveram, mas a que foi preciso retornar para ouvir e ver o que restou da obra da destruição nazista. Um filme de delicada obstinação, como quem se curva sobre a terra para escutar o que ela guarda em silêncio – os mortos, as cinzas. Quarenta anos depois, suas imagens ainda tremem – ainda nos fazem tremer. Não há arquivos ou dramatização. Sua força é micrológica, arqueológica: não busca somente “o que foi” ou “como foi”, mas o que permaneceu do trabalho do extermínio, entre o soterrado e as raízes, entre as pedras e as cinzas. O filme obstinadamente nos convoca a habitar um presente remanescente, em que o tempo suspenso repete-se em suas fissuras. Nesse filme sem fim, cada retorno é um novo começo – porque o trabalho do testemunho é infinito, frágil, necessário. Como um nome escrito na terra: Shoah. Como um eco que nunca cessa de convocar os mortos – de nos convocar.

**Palavras-chave:** Shoah. Lanzmann. Testemunho. Didi-Huberman.

#### **Abstract**

*Shoah*: a film about stifled words, about the places that never moved, but which had to be returned to hear and see what remained of the work of Nazi destruction. A film of delicate obstinacy, like someone bending over the earth to listen to what it silently holds—the dead, the ashes. Forty years later, its images still tremble — still make us tremble. There are no archives or dramatizations. Its micrological, archaeological force: it seeks not only “what was” or “how it was”, but what remains of the work of extermination, between the buried and the roots, between the stones and the ashes. The film obstinately summons us to inhabit a reminiscent present, where suspended time repeats itself in its fissures. In this endless film, each return is a new beginning — because the work of bearing

witness is infinite, fragile, and necessary. Like a name written in the earth: Shoah. Like an echo that never ceases to summon the dead — to summon us.

**Keywords:** Shoah. Lanzmann. Testimony. Didi-Huberman.

“A necessidade de fazer expressar o sofrimento é a condição de toda verdade”  
– Theodor W. Adorno (*Dialética negativa*)

Escrever sobre imagens é articular *apesar de tudo* o que a princípio parece uma experiência do inarticulável. É escrevendo o próprio inarticulável – em suas perdas ou ausências, mas também por suas luminosidades –, ou a partir dele, preservando-o, insistindo em escrever para que se preserve. Trata-se de encontrar toda a energia na escrita em si, trata-se de abrir possibilidades poéticas e filosóficas de extrair algo dela: a força de seu acontecimento, mas também o que nesse “grande evento” (a Shoah, o filme *Shoah*) há de micrológico (Benjamin, 1984), arqueológico (Didi-Huberman, 2017).

É a partir dessa escrita que um retorno, aqui, *se ilumina*. Escrever sobre *Shoah*, é escrever, claro, sobre imagens, mas é também insistir em tudo aquilo que no filme de Claude Lanzmann nos faz tremular, estremecer ou até mesmo “fechar os olhos” – quando as lágrimas surgem –, na força que a palavra, um texto, um estilo particular tem para refletir – e articular – essa imagem e história tão particulares, para *arrancá-las do inferno*, para, obstinadamente, *arrancá-las* de toda mudez, de todo inimaginável. Escrever sobre um filme como esse não se relaciona meramente com uma destreza, ainda que se exija um grande esforço. Escrever sobre *Shoah* é um *trabalho infinito* que põe a cada instante um *saber em questão*, é um saber que *impõe* a cada instante em questão o próprio trabalho do não-saber – de nossos limites intrínsecos –, para que esse reconhecimento, essa *incompletude*, seja capaz de suscitar questões, paradoxos – decisão filosófica – sempre renovados em que o nosso próprio pensamento invente uma linguagem para responder a tal desafio.

Isso requer um tipo de coragem (“a coragem da verdade”, disse Michel Foucault [2011] no crepúsculo de sua obra): coragem de olhar, olhar de novo, coragem de escrever, e, em *Shoah*, a coragem de retornar ao lugar apesar de tudo (Didi-Huberman, 1995). Porque é sempre mais fácil optar por não ir ver – por não retornar –, abordar certas imagens ou acontecimentos como “indizíveis”, “inimagináveis”. Não lhes dedicar nada, simplesmente, porque, depois de supostamente tudo já dito, escrito, transmitido, não haveria mais nada para trabalhar, para ver, para escrever. Retornar à *Shoah* é insistir na coragem de encarar essas

imagens (sua duração de quase dez horas que supera qualquer ideia razoável de tempo de projeção para um filme), e, de modo primordial, dedicar um tempo a elas para poder mais uma vez dizer algo sobre o que delas infinitamente irradiam<sup>1</sup>.

Porque *Shoah* ainda conserva, quarenta anos depois, toda a sua força de nos confundir, de nos comover, ou seja, de provocar novas formas para o pensamento a partir daquilo que a Shoah não destruiu em absoluto.

\*\*\*

**Figura 1**



Simon Srebrnik retornando ao lugar apesar de tudo

Fonte: *Shoah* (1985)

Simon Srebrnik (Fig. 1) e Mordechai Podchlebnik foram os únicos sobreviventes do campo de extermínio de Chelmno. É com Srebrnik, com o seu retorno ao lugar do horror, que *Shoah* inicia. Esse retorno é filmado, infinitamente, para que ele possa iluminar, ainda que de modo lacunar, o que viu, o que no filme dá fé, para forjar seu testemunho apesar de tudo – mesmo diante da própria impossibilidade, diz ele à câmera de Claude Lanzmann, ao descrever minimamente o que naquele lugar ocorreu. Para dar conta de iniciar o filme atravessado por tantos silêncios, Lanzmann, também silenciosamente já nos créditos iniciais, explica onde todo esse começo se desenrola.

Primeiro, há um nome traçado – *Shoah* –, estranho, intraduzível, que já carrega em si o peso de sua própria definição: “um nome imperecível, porque imperecível é em nós a destruição dos homens” (Didi-Huberman, 1995, p. 39). Tudo começa em silêncio: o nome, a abertura, o texto que se segue. Este último se

<sup>1</sup> Como nos mostram os livros lançados mais recentemente sobre *Shoah* (Cazenave, 2019; Mcglothlin *et al.*, 2020), mesmo décadas após seu lançamento, o filme de Lanzmann parece ter sido abordado – pensado, criticado e iluminado – apenas em seus aspectos mais evidentes, em seus cumes, enquanto seu valor subterrâneo ainda aguarda por novas análises. Isso inclui, por exemplo, os *outtakes*, que expõem uma nova temporalidade de gestos e testemunhos primordiais, ausentes na montagem final da obra original.

apresenta como uma descrição árida, dura, indicando um lugar chamado Chelmno, onde “foi na Polônia o primeiro local de extermínio de judeus por gás”. E logo a cifra brutal: “Dos quatrocentos mil homens, mulheres e crianças que ali chegaram, houve apenas dois sobreviventes”. O primeiro é Simon Srebrnik, cuja história emerge em fragmentos textuais e silenciosos. Seu pai morto a tiros no gueto de Lodz, sua mãe asfixiada nos caminhões de Chelmno, ele, aos 13 anos, recrutado para a “manutenção” do campo, condenado à morte como os demais. Mas algo o distingue<sup>2</sup>, possibilitando-o viver um pouco mais: “graças à sua voz, sua voz melodiosa”. Ele remontava o rio Ner cantando folclores poloneses, enquanto o guarda nazista lhe ensinava cantigas prussianas. Todos em Chelmno o conheciam. Pouco antes da chegada dos soviéticos, foi executado com um tiro na nuca. Contudo, “a bala não atingiu os centros vitais”, e ele sobreviveu (Lanzmann, 1987, p. 18-19).

Lanzmann retorna com Srebrnik, mas para filmar os escombros, as ruínas do laboratório da destruição nazista? Se tudo é tão verde, tão silencioso (“Era sempre tão tranquilo aqui. [...] Quando queimavam dois mil judeus por dia, também era tranquilo. [...] Era silencioso. Pacífico. Como agora”, diz Srebrnik), o que resta ainda para filmar? O que eticamente se pode filmar ao retornar, com(o) um sobrevivente, ao lugar cujas fundações – as anfractuosidades – estão radicalmente distintas? A resposta, nos diz Claude Lanzmann em cada plano, em cada movimento de câmera (as panorâmicas ou *travellings*, os *zoom in/out*, bem como a estaticidade, a dolorosa estaticidade que sustenta as temporalidades fissuradas de cada testemunho no filme), é fazer uma obra documental “de geógrafo, de topógrafo” ao retornar a esses lugares marcados pela destruição, que “mesmo destruídos”, escreve Georges Didi-Huberman, “não se ‘moveram”” (Didi-Huberman, 1995, p. 42, 36).

Diante da “imobilidade do lugar”, Lanzmann responderá, com *Shoah*, através dos perpétuos movimentos de câmera, por um lado tão circulares (como um gesto centrípeto, no qual tudo deve *retornar ao lugar axial*), como do seu próprio movimento corporal ao caminhar, ao deambular por esses espaços onde os campos da morte foram pensados, erigidos. Esses lugares que consumiram, de modo exasperante, talvez até mesmo desesperante, onze anos da vida de um homem. – esse retorno para registrar visualmente esses “lugares reais impossíveis, humanamente impossíveis, eticamente impossíveis de serem tratados ou transfigurados em cenários” (Didi-Huberman, 1995, p. 37).

---

<sup>2</sup> Primo Levi (1988) também comentou sobre certa distinção que o fez sobreviver por mais tempo em Auschwitz: como químico, o seu grande conhecimento da tabela periódica era algo a ser considerado pelos nazistas.

E se esses “lugares não se moveram”, pergunta-se Georges Didi-Huberman em *Le lieu malgré tout* (1995), então “por que retornar aos lugares? O que poderiam nos ‘dizer’ tais lugares em um filme, se não há *mais nada* para ver lá?”. A resposta, é claro, não é nada simples: Claude Lanzmann ousou retornar a esses lugares para testemunhar visualmente a existência topográfica, geográfica dos campos da morte, porque ele “queria absolutamente ver, e fazer ver, onde milhões de seus semelhantes haviam sido destruídos por outros de seus semelhantes” (Didi-Huberman, 1995, p. 37). Para ver conjuntamente, para partilhar ao menos duplamente este retorno ao lugar, Lanzmann o fez com Simon Srebrnik – e, claro, com sua equipe de filmagem, a que agradece logo nos créditos iniciais – *abrindo* o seu filme e, de modo primordial, para marcar a radicalidade deste retorno – físico, psíquico, topológico. Fê-lo como uma profissão de fé, para filmar, para testemunhar em um mesmo movimento o trabalho da sobrevivência que é o próprio Srebrnik – este rosto sulcado, cujos olhos obscurecidos e opacos precisaram de uma coragem sem precedentes para *voltar a ver* tudo aquilo de novo – e para perceber que mesmo ante a obra da destruição, neste lugar, apesar de tudo, “nada se moveu”:

Ninguém mais está lá, ou quase ninguém; nada mais está lá, ou quase nada, pensamos. E, no entanto, o filme nos revela, em discretos vestígios, como *tudo*, aqui, *permanece, diante de nós*. A obra de Lanzmann consiste precisamente em ter conseguido construir irrefutavelmente, visualmente, ritmicamente, essa presença diante de nós (Didi-Huberman, 1995, p. 38).

\*\*\*

Um filme como *Shoah*, que se abre ao mundo com a história e a presença de Srebrnik, nos diz primeiramente e, sobretudo, acerca de uma imaginação do tempo e do testemunho da destruição, mas também nos diz, conseqüentemente, sobre as escolhas éticas e estéticas inerentes à construção remanescente que um filme como este exige. Desde o início Claude Lanzmann une o rosto remanescente e quase silencioso de Srebrnik com o lugar devastado do campo de Chelmno (uma vasta clareira vazia, marcada apenas pela fundação de uma rampa, um espaço retangular, um barco que silenciosamente reencena sua flutuação pelas águas do rio Ner). O paradoxo deste retorno ao lugar apesar de tudo é porque este lugar é um lugar apesar de si mesmo, pois perdeu sua configuração espacial característica – tudo foi devastado – e, como Simon Srebrnik não tem nada para descrever ou contar desde o início, *retorna ao lugar* apenas para ser filmado lá, na dupla distância que lembra a de uma estranheza (“é difícil de reconhecer”) e de um reconhecimento (“sim, é este o lugar”) (Fig. 1).

Diante da câmera de Claude Lanzmann, Srebrnik não é mais somente um sobrevivente. Ele se pluraliza, torna-se o homem das sobrevivências, o sujeito de uma transmissão histórica e cultural da Shoah

que se realiza muito além de suas próprias palavras ou de seus próprios silêncios, por mais perturbadores que sejam. Penso, por exemplo, nas palavras de Pierre Fédida e como talvez elas se relacionem, *misteriosamente*, com o gesto radical que *Shoah* nos lança a partir da voz dos sobreviventes, das testemunhas ou, mais decisivamente, a partir de uma certa espectralidade – a natureza fantasmagórica que atravessa tudo no filme uma vez tocado, filmado – como uma questão primordial de *sopro*, de respiração:

Talvez essas imagens, “fantasmagóricas como uma respiração indistinta”, sejam coextensivas às palavras dos mortos. [...] Como seria o corpo fantasmagórico de uma escrita impossível de ler, a matéria dessas imagens pertenceria ao rosto e à voz da palavra reminescente – uma palavra cujo passado é anacrônico, afastado de qualquer horizonte de interioridade do presente consciente. [...] Então, basicamente, a imagem que supomos ser a máscara da memória da linguagem manteria esta última afásica em relação à visão de rostos. Que rostos? Sem dúvida, aprenderemos, aqueles que desapareceram são mantidos pelos nomes. (Fédida, 1995, p. 216).

Mas essa hipótese em si levanta novos problemas: uma vez assumida a relação entre as imagens da respiração e as palavras dos mortos (o silêncio do lugar, do seu retorno a ele) e dos sobreviventes (a aporia, a impossibilidade de dizer algo sobre o extermínio quando se retorna, espacial ou reminescentemente, ao lugar do horror), resta a questão de do que essas imagens são feitas e de onde vêm esses silêncios. Em suma, Pierre Fédida questiona ainda mais o material das imagens e o tempo das pessoas ausentes que nos “sussurram” suas palavras, como se forjassem aí aquelas extraordinárias *vozes sob a cinza*<sup>3</sup>.

Desse modo, o sopro ou a respiração da palavra reminescente evocada pelas testemunhas em *Shoah* é frequentemente atravessada por construções subterrâneas, com seus alicerces e fundamentos obscurecidos, e seus alentos interrompidos, rarefeitos. Este filme ousou não apenas atribuir um nome a cada um de seus rostos, desaparecidos ou não – “aprenderemos, aqueles que desapareceram são mantidos pelos nomes” (Fédida, 1995, p. 216) –, mas também ousou nomear de outra maneira o próprio extermínio dos judeus europeus. E Claude Lanzmann descobre com as testemunhas que filma, dentro da longa duração de seu trabalho como cineasta da arte do testemunho, deste *trabalho infinito* que busca insistentemente desenvolver uma forma sempre renovada de dar conta de sua experiência, que as palavras reminescentes de seus sobreviventes precisariam se mover entre o ar e a pedra, em algum lugar em direção à pedra pulverizada e o ar mineralizado. Porque o ar não é apenas um material, um fluido físico ou elemento atmosférico, nos lembra *Shoah*, que, ao transsubstancializá-lo em imagens, faz respirar a própria força testemunhante das pedras e do ar deste *lugar apesar de tudo*.

---

<sup>3</sup> *Des voix sous la cendre* (Vozes sob a cinza) foi um número especial da *Revue d'histoire de la Shoah*, publicado em 2001, que trata dos manuscritos dos membros do *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau.

É preciso, como escreve Jean-Luc Nancy, “escutar a Shoah” para que todo esse enorme murmúrio confuso e distinguível ao mesmo tempo, não, em princípio, como uma massa de “palavras sobre”, ao serviço da memória e da consciência desperta, mas como *um sopro* que talvez não fale, um “sopro posterior à palavra e anterior à outra palavra” (Nancy, 2006, p. 76). É, portanto, uma intermitência entre uma expiração e uma inspiração, talvez mesmo – como os protagonistas de *Shoah* demonstram radicalmente – intermináveis “palavras sufocadas” [*paroles suffoquées*] (Kofman, 1987). *Shoah*, com seus mortos, com seus silêncios, com suas testemunhas, está *infinitamente* na dimensão do presente reminescente: define-o, apresenta-o suspenso, dialetizado. Como se, paradoxalmente, o filme de Claude Lanzmann perpetuasse a imobilização de um determinado tempo presente<sup>4</sup>, porque houve um “pós-guerra”, depois também houve um tempo posterior ao pós-guerra, mas nunca houve um “depois da Shoah” – na dupla acepção da palavra: a da destruição nazista e em relação à obra de Lanzmann. *Shoah*, o acontecimento, mas também o filme, *resiste ao tempo*, não como um passado puro, presentificado na recordação, senão como um presente reminescente que não deixa de nos dividir, de nos desafiar constantemente.

É por isso que Claude Lanzmann (1990, p. 299) diz que precisou filmar “as pedras como um louco” (Fig. 2). Como se pudesse, neste gesto micrológico, arqueológico, possibilitar uma outra forma de abertura para as temporalidades impuras do testemunho que ele obstinadamente busca registrar – tudo o que as pedras ou grés podem ainda dizer, em sua força intransigente de rocha, de terra, de sobrevivência. Porque em *Shoah* não bastava somente filmar os rostos humanos, as expressões dos rostos, seus silêncios, mas também filmar as outras formas de vida em seus modos de existência que habitam o lugar da destruição – por isso vemos neste filme geográfico, topológico, tantas referências visuais aos *matzevoth* (Fig. 2, direita), as lápides judaicas, nestes espaços onde os mortos jamais puderam ser dignamente inumados<sup>5</sup>. São os *tesouros de sofrimentos* (*Leidschatz*<sup>6</sup>) registrados pelo cineasta que nos ensinam visualmente sobre aquilo que o nazismo infligiu à natureza destas paisagens. Por isso o contraste angustiante de retornar ao lugar apesar de tudo para ver e imaginar o laboratório do extermínio quando já “não há mais nada”, registrando, por um lado, as rochas e solos que ainda parecem arder (Fig. 2, esquerda), como também, por outro lado e

<sup>4</sup> Como diz o próprio Lanzmann (2001, p. 272): “Você precisa ter uma relação única com o tempo para trabalhar durante onze anos produzindo uma obra. Na verdade, para mim o tempo parou durante toda a produção do filme. [...] Como alguém pode trabalhar tanto tempo para produzir uma obra? Mas para mim [...] o tempo nunca deixou de não passar, o que marca tanto a sua suspensão quanto seu fluxo.”

<sup>5</sup> Como escreve Jacques Rancière: *Shoah* se constitui como um “trabalho infinito do luto” (Rancière, 2006, p. 17).

<sup>6</sup> Aqui faço referência a Aby Warburg, que nomeou de modo admirável a história da violência do mundo como um *tesouro de sofrimentos* (Diers, 1995, p. 68).

paradoxalmente, para filmar “toda a natureza em flor: inocente, prolífica, obstinada em seu trabalho de vida” (Didi-Huberman, 2017, p. 12).

**Figura 2**



Algumas das pedras e rochas presentes em *Shoah*.

Fonte: *Shoah* (1985)

\*\*\*

Vemos em meio às infinitas reminiscências movediças algumas figuras humanas que caminham através de espaços agora irreconhecíveis diante do que eram. Vemos pedras, relvas, barro, utensílios domésticos, lenços desbotados, florestas que respiram silêncios antigos, rostos de luz e de sombra que travam uma batalha sem fim: tudo isso nos é dado, mostrado, transmitido; tudo isso aparece como rastros espectrais que insistem em permanecer indecifráveis. Os sorrisos, quando emergem, são máscaras tênues que ocultam a verdadeira face do sofrimento. Vemos em tudo isso os movimentos infinitos do cinema, da vida – e da morte – que dele resplandecem quando um *travelling* desliza por estas paisagens como se pudesse tocar o tempo da destruição; a panorâmica varre o campo como um olhar que busca compreender, obstinadamente, todo esse “inimaginável”; o *close up* aproxima-se dos rostos em sofrimento até o ponto de quase atravessá-los; e o fora de campo, esse exercício formal e visual tão caro ao cinema, guarda, mais do que nunca, essas “existências alhures” (Deleuze, 2009, p. 36) que, exterminadas, já não podem mais ser vistas, mas que, por isso mesmo, habitam profundamente estes espaços da destruição. Nesse jogo de presenças e ausências (do visível e invisível), toda uma arte do testemunho e da sobrevivência emerge – frágil, obstinada, impossível – lançando-nos, como que em suspenso, a pergunta última sobre o que resta, sobre o que ainda é possível *imaginar*:

As imagens são nossos sobreviventes: não apenas [porque] elas estão diante de nós além de uma morte passada; mas também porque elas nos despertam, nos perturbam, nos abrem para além de toda a vida – e, portanto, da nossa própria vida – presente (Didi-Huberman, 2013a, p. 191).

Penso, então, na interpretação de *Shoah* como um “monumento” (a começar pela interpretação do próprio Lanzmann [2001, p. 274]): sua metragem impossível, a força de seu “conteúdo”, o trabalho sem fim de seu cineasta e de sua equipe (cinco anos apenas na montagem, que talvez nunca tenha terminado de modo definitivo como nos mostram as “sobras” das filmagens, os *outtakes*<sup>7</sup>). Penso na importância histórica, política e até antropológica que o filme teve para contrapor de forma irrecusável os negacionistas do extermínio nazista<sup>8</sup>. Mas o “monumento” que se vincula ao simbólico do filme não é capaz de dar conta (porque nenhum simbolismo pode dar conta rigorosamente da materialidade de uma obra do testemunho) de um gesto tão ou mais fundamental que dele irradia: a força arqueológica, micrológica que o constitui.

É isso que tão bem mostrou Georges Didi-Huberman quando visitou por contra própria o seu *lugar apesar de tudo*. Em *Cascas*, esse “misto de ensaio, relato de viagem e narrativa biográfica, poético e filosófico” (Feldman, 2017, p. 87), o filósofo francês vai pela primeira vez até Auschwitz-Birkenau, o lugar em que, além de milhões de seres humanos, seus avós maternos foram assassinados – portanto, há nesse movimento ao mesmo tempo uma coragem vital e uma espécie de retorno histórico, psíquico e genealógico a um espaço onde a sua própria genealogia foi interrompida. O livro é atravessado pelas *coisas chãs* que Didi-Huberman, em um gesto muito próximo ao que Claude Lanzmann realiza em *Shoah*, vai encontrando ao deambular pelo *que restou* de Auschwitz-Birkenau (Agamben, 2008), como pequenas marcas, objetos, ranhuras, vestígios, tudo isso, do tempo da destruição.

“Como um arqueólogo”, Georges Didi-Huberman (2017, p. 35) olha de modo obstinado constantemente para o chão, para a força telúrica que ronda esse espaço da morte, para *tentar ver* (Didi-Huberman, 2014), para *tornar sensível* (Didi-Huberman, 2013b) os rastros do passado em seu presente reminescente que por um lado flutua e, por outro, está bem embaixo do olhar:

Daí resultou, como que espontaneamente, um conjunto de gestos imperceptíveis destinados a concentrar, mais que dissipar, meu campo visual. Julguei então por bem transformar essa genérica timidez diante das

---

<sup>7</sup> Em um belo artigo sobre os *outtakes* das filmagens de *Shoah*, Sue Vice (2020) reflete sobre as cenas descartadas por Claude Lanzmann, destacando como o processo de produção do filme - e dos longas posteriores construídos a partir de seu vasto arquivo – integra-se como parte essencial dessa meditação cinematográfica sobre o extermínio nazista. Um exemplo notável é o material adicional da entrevista com Abraham Bomba, o barbeiro de Treblinka, filmado em um terraço próximo a Jaffa. Embora parte do diálogo figure no filme final, os *outtakes* revelam Lanzmann incentivando Bomba a aprofundar reflexões sobre sua vida antes da guerra, a deportação, a perda da família e o difícil retorno à profissão no pós-guerra. Esse conteúdo vai além das restrições técnicas de duração e amplia, com intensidade ética e emocional, o testemunho apresentado (Vice, 2020, p. 66-67).

<sup>8</sup> Pierre Vidal-Naquet (1988) denominou os revisionistas da Shoah como “assassinos da memória” em seu livro homônimo e inspirado por uma expressão do historiador Yosef Hayim Yerushalmi, proferida em 1987 durante uma conferência sobre a questão do esquecimento. Vidal-Naquet (1988, p. 11), no mesmo livro e com grande rigor, define a necessidade de analisar os textos revisionistas como uma “anatomia da mentira”.

coisas, essa vontade de fugir ou de permanecer numa perpétua atenção flutuante, em observação de tudo que está embaixo: as primeiras coisas a serem vistas, as coisas que temos “debaixo do nariz”, as coisas chãs. Como se me curvar para ver me ajudasse a pensar melhor o que vejo (Didi-Huberman, 2017, p. 28).

Se Georges Didi-Huberman retorna ao lugar apesar de tudo, na companhia de um amigo, Claude Lanzmann, antes das filmagens de *Shoah*, precisou “voltar aos lugares, sozinho”, para explorar os vazios em seus vestígios inamovíveis. De certo modo, o cineasta também precisou *olhar para as coisas chãs*, olhar, portanto, as “coisas de um ponto de vista arqueológico” antes de decidir filmá-las, porque isso exigiu “comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (Didi-Huberman, 2017, p. 41). Como a câmera cinematográfica de Lanzmann, a câmera fotográfica de Didi-Huberman também soube olhar ao redor, soube, neste gesto tantas vezes banal, extrair – ou forjar – a lição de um *novo olhar*: como Lanzmann o fez filmando, o filósofo francês fotografou também as árvores, as paisagens silenciosas, como se, paralelamente ao filme de 1985, ele também desejasse lançar uma “pergunta muda às árvores [...], a rigor os únicos sobreviventes que continuam a crescer por aqui (Didi-Huberman, 2017, p. 51) (Fig. 3).

E Georges Didi-Huberman (2017, p. 58) também escreverá, sobre este lugar apesar de tudo que é Auschwitz-Birkenau, que em termos “absolutos” – e somente nestes termos –, “não há mais nada para ver de tudo isso”, inscrevendo aí a obstinação primordial que essa história (essas imagens, essa memória) consiste: jamais deixá-la de lado, porque *infinito* – e nunca absoluto – é o trabalho do pensamento:

Logo, nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo – de uma interrogação desse tipo – que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados. (Didi-Huberman, 2017, p. 61).

Aproximar-se, inclinar-se, construir um olhar para o minúsculo, para as “existências mínimas” (Lapoujade, 2017), é voltar o pensamento às coisas chãs. *Gesto à margem*, mas um gesto dialético, crítico. Um movimento de preocupação, ao mesmo tempo para ver o lado obscuro de tudo (o horror do genocídio perpetrado pelos nazistas, por exemplo) e extrair de qualquer situação *o lado desejante ou sobrevivente* que existe até nas formas ou temporalidades mais devastadas (porque nenhuma destruição é absoluta). Uma resistência e, inclusive, uma “re-existência” (Alban, 2013), no sentido que nunca deixará de sair de si mesma, de lançar-se a novas aberturas para a sensibilidade e de querer ir, decisivamente, a algum lugar onde outras possibilidades de vida para o pensamento possam vir a ser concebíveis.

**Figuras 3 e 4**



À esquerda, fotografia tirada por Didi-Huberman e presente em *Cascas* (2017, p. 43);  
à direita, um dos inumeráveis planos em que árvores surgem em *Shoah*.

**Fonte:** *Cascas* (2017) e *Shoah* (1985)

\*\*\*

Nos espaços soterrados dos campos da morte, filmar como um arqueólogo faria ao trabalhar sobre e sob a terra (“a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados”) é o que Claude Lanzmann faz, em certo sentido, ao escutar o silêncio dos lugares, das paisagens, e, primordialmente, as *testemunhas portadoras de silêncio* – que ofertam às imagens de *Shoah* o diálogo essencial com o nosso presente reminescente. Porque Claude Lanzmann sabe, e antes dele Walter Benjamin também sabia, que é pela linguagem que descobrimos como “a memória (*Gedächtnis*) não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado” (Benjamin, 2004, p. 219). Para Benjamin, não se tratava apenas de desenterrar fragmentos do passado, mas de revelar como toda rememoração autêntica opera através de uma *arqueologia do presente* – o que se escava não são camadas geológicas, mas estratos temporais condensados na experiência da história, porque “o tempo”, escreve Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 11), “está no objeto”. O arqueólogo benjaminiano, nesse sentido, não limpa suas descobertas para meramente restituí-las; antes, preserva suas ranhuras, patinas e dilaceramentos à luz do presente, pois compreende que a verdade histórica habita justamente nessas marcas do passado, nessas fraturas que resistem como *testemunhas subterrâneas* do tempo da destruição:

Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria [*Sachverhalt*] – espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. Porque essas “matérias” mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o

esforço da escavação. Falo das imagens que, arrancadas de todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior – como torsos na galeria do colecionador. E não há dúvida de que aquele que escava deve fazê-lo guiando-se por mapas do lugar. Mas igualmente imprescindível é saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tateante no escuro reino da terra. E engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exato em que guarda as coisas do passado (Benjamin, 2004, p. 219-220).

Sua pá (que poderia ser, para o nosso caso, uma câmera) desvela menos objetos do que constelações – justaposições inesperadas onde o “outrora” (*das Gewesene*) irrompe no “agora” (*Jetztzeit*) dialeticamente. Nessa operação, que é tanto destruição quanto conservação (*Zerstörung als Rettung*), reside o segredo da imagem dialética que tanto Claude Lanzmann quanto Georges Didi-Huberman realizam em seus gestos de retorno ao lugar apesar de tudo: como arqueólogos das imagens e das palavras, eles recolhem (filmam, fotografam, escrevem) fragmentos heterogêneos das temporalidades não para reconstituir o acontecimento integralmente – isso seria impossível –, mas para deixar que suas bordas cortantes perfurem a continuidade da história que cada um desses objetos, que cada uma dessas paisagens, hoje, testemunham contra a obra da destruição. Cada fragmento filmado, fotografado, escrito torna-se assim um *Bildraum* – esse *espaço de imagem* em que o passado não é meramente representado, mas presentificado em sua qualidade de sobrevivente (*Überlebende*) (Benjamin, 2004).

Eis o que Benjamin, Lanzmann e Didi-Huberman nos falam, cada um ao seu próprio modo: sobre a necessidade urgente de trabalhar na dimensão concreta das singularidades, porque há singularidades (cada um dos rostos filmados em *Shoah* ou as quatro fotografias dos membros do *Sonderkommando* “arrancadas do inferno” de Auschwitz-Birkenau, por exemplo) que são capazes de transformar o fundo – e a história – não apenas das coisas ao redor, mas também ajudam a modificar, a ampliar o trabalho do pensamento.

\*\*\*

O gesto cinematográfico de Lanzmann em *Shoah* se aproxima menos de uma narrativa histórica do que de uma *arqueologia do presente*<sup>9</sup> – porque, mais do que escavar objetos (que por si só já exigiria uma delicadeza metódica considerável), filmam-se os *vestígios do tempo* nos próprios lugares onde a máquina nazista consumou seu extermínio. E, em tudo isso, sempre recusando tanto as imagens de arquivo (essa “falsa proximidade com o passado”, essas “imagens sem imaginação”, diz Lanzmann [2001, p. 274]) quanto

---

<sup>9</sup> Como diz o próprio cineasta: “O Holocausto é lenda ou presente, não é de forma alguma da ordem da memória. Um filme dedicado ao Holocausto só pode ser um contramito, isto é, uma investigação sobre o presente do Holocausto” (Lanzmann, 1990, p. 316).

as dramatizações (essa falsa ressurreição dos mortos). Por exemplo, ao deslocar-se até o local onde outrora existia a rampa em que se descarregavam as vítimas destinadas ao extermínio em Sobibor, Lanzmann pergunta, incrédulo, se o lugar sob os seus pés é de fato *o lugar apesar de tudo*: o local onde centenas de milhares de seres humanos foram ou estavam prestes a ser assassinados (Fig. 4); mas este lugar, ao ser mostrado no presente de 1985, está coberto pela vegetação esverdeada, germinada de vida, e, mesmo assim, paradoxalmente, o filme – a montagem – transforma a paisagem em uma espécie de monumento fúnebre, onde cada folha e pedra carrega o peso de milhões de vidas perdidas – por isso a imagem seguinte é um plano aéreo, filmado com uma grua que, de maneira vagarosa, abre e amplia visualmente todo o espaço da destruição que “desapareceu após fazer tantos desaparecerem” (Didi-Huberman, 1995, p. 40).

Assim, Claude Lanzmann, ao filmar aqueles espaços tocados pela destruição, realiza sua própria arqueologia, mas também algo como uma *topografia do presente*: os campos filmados em seu estado atual – florestas que engoliram Sobibor, trilhos oxidados em Treblinka, campos vazios em Chelmno. Esses lugares se tornam, graças a essa radicalidade topográfica admirável das paisagens, não meros espaços de ausências (“nada se moveu”); antes, *superfícies palimpsésticas* onde o tempo inscreveu sua violência de modo *subterrâneo*. O que parece inóspito ou banal (um rio, uma estrada, o vento nas árvores) revela-se, sob o olhar obstinado da câmera, um *lugar sintoma* – espaço que simultaneamente oculta e revela, através de sua própria geografia, a persistência do extermínio. Essa operação não visa meramente documentar o passado: *desloca-o para o presente*. Quando uma testemunha (Herik Gawkowski), outrora maquinista, percorre novamente o trajeto que ela fazia com os trens lotados de judeus em direção a Treblinka, relembrando e reencenando com gestos o ato de degola sempre que se aproximava da placa com o nome do campo – um claro sinal da chegada ao local de extermínio – ou quando um camponês polonês aponta onde estavam os crematórios, o filme performa uma *temporalidade em colisão*, porque o vazio contemporâneo dos lugares não significa em absoluto que não há mais nada para ver.

Nisso reside uma das tantas formas da radicalidade de *Shoah*: transformar também a paisagem em *testemunha*, fazendo com que a terra – essa *testemunha muda* – fale através de seus silêncios. Por isso Lanzmann fez de seu filme essa obra “geográfica, topológica”: suas camadas – suas imagens, suas paisagens, seus silêncios – nos mostram tempos heterogêneos, impuros, em que cada pedra, cada trilho, cada árvore crescida sobre as cinzas dos mortos guarda um fragmento terrível da história que nos é dado.

**Figura 5**



O momento em que Lanzmann se descobre sobre a rampa de seleção em Sobibor.

Fonte: *Shoah* (1985)

\*\*\*

Assim como os moldes dos achados arqueológicos são muitas vezes quebrados – incompletos, dispersos –, também as palavras em *Shoah* são entregues ao ruído interno, ao lapso, à gagueira, à hesitação dolorosa. Gertrud Koch (*apud* Lacapra, 2009, p. 116) diz que a obra fílmica de Lanzmann é uma “transformação estética da experiência do extermínio”; eis, então, mais um gesto fundamental de *Shoah*: a intensidade em seus silêncios mostrados, filmados – montados, pensados, constituídos –, que oferta ao lugar a força de nos olhar e, de certo modo, de nos *dizer* o essencial:

É por isso que esse silêncio é tão pesado para cada um no filme (os diante da câmera, os por trás dela; os na tela, os na plateia diante de seus semelhantes projetados): ele é pesado de *inimaginável*. Para carregá-lo, o filme construiu — obstinada, literal e visualmente — o peso terrível que as palavras evocam sem cessar: corpos destruídos, esfacelando-se “*por baixo*”, esmagados, “*arrastados pela corrente*”, “*empilhados*” na rampa, caídos como coisas, aglomerados em cristais violeta, desfigurados, reduzidos a cinzas ou tomados em bloco como falésias de basalto (Didi-Huberman, 1995, p. 41).

Em *Shoah*, escreve Didi-Huberman (1995, p. 41), “o silêncio filmado dos rostos e dos lugares *contém* a destruição dos corpos”. Por assim dizer: o filme obstinadamente nos lança no presente remissivo, e também nos mostra – nos ensina visual, topologicamente – que sim, apesar de toda a obra da destruição, há “algo para ver, para ouvir, para sentir, e para deduzir daquilo que víamos ou daquilo que não víamos (os comboios que ininterruptamente chegavam cheios e voltam vazios)” (Didi-Huberman, 2012, p. 85).

Neste lugar em que “nada se moveu”, Lanzmann radicaliza, *a posteriori*, bem sabemos, o cerne do “inimaginável”, nos espaços inamovíveis que atravessou para oferecer visualmente tal obra do testemunho. Ver *Shoah*, quarenta anos depois, leva-nos a condição, sem dúvida paradoxal, de não “rejeitar o inimaginável como experiência” (Didi-Huberman, 2012, p. 86), porque “inimaginável” foi uma palavra necessária para as

testemunhas – como Zalmen Lewental, Emanuel Ringelblum ou Simon Srebenik –, “inimaginável” é a condição devastadora, descobrimos no filme, da posição primordial que os seus personagens devem, a todo custo, *expressar*. Algo como uma *expressividade do inimaginável* se revela, com seu ritmo atroz, crucial ao filme de Claude Lanzmann: penso sobretudo nas aparições de Mordechai Podchlebnik, Filip Müller ou Abraham Bomba e como essa *expressividade do inimaginável* dilacera toda resistência quando estes homens, diante da insistência do cineasta para que eles falem, testemunhem, simplesmente expressam seus sofrimentos em pobres e desesperadas lágrimas ao regressarem às imagens reminiscetes do horror nazista. É tal expressividade que exige decisiva e eticamente, para o filme e para o nosso presente reminiscete, a necessidade de *imaginar o inimaginável* – essa “palavra trágica” que “designa a dor intrínseca ao acontecimento e a dificuldade concomitante em ser transmitido” (Didi-Huberman, 2012, p. 86).

Em *Shoah*, poderíamos dizer que a “dor intrínseca ao acontecimento e a dificuldade concomitante em ser transmitido” se ilumina pelo silêncio filmado que *carrega em si a destruição dos corpos*: ele está ali, ao mesmo tempo transmitido e protegido, recolhido e exposto. Mas *Shoah* não é um filme que se contenta em apenas registrar; ele é antes um *exercício de saber* (sua faculdade heurística), jamais de mera curiosidade jornalística ou de dramatização consensual. É um trabalho que desdobra o “inimaginável”, oferecendo-o como abertura meticulosa para algo que escapa, como não poderia deixar de ser, à linguagem e ao pensamento. O filme se apresenta em sua singularidade avassaladora, uma forma cinematográfica que é, por si só, uma encarnação paradoxal<sup>10</sup>: como narrar o que parece impossível de ser contado? Como fazer emergir, na imobilidade dos lugares da destruição, qualquer movimento que não seja a intensidade do próprio vazio? Tudo foi destruído, tudo permanece intacto, “nada mudou”. E nessa tênue operação intervalar entre *destruição e conservação* [*Zerstörung als Rettung*] (Benjamin, 2014), o recurso visual e rítmico da montagem cinematográfica – cujas desordens temporais das filmagens são rigorosamente organizadas de modo dialético, sempre experimentando sons e imagens em sua misteriosa potência –, torna-se o gesto ético por excelência: uma tentativa de dar forma, de imaginar outramente o “inimaginável”, sem jamais reduzi-lo à lógica simplificadora das histórias que simplesmente “aconteceram” e que, portanto, já não haveria mais nada para ser visto ou pensado.

No entanto, esta conjugação ou conjunção de um gesto ético e uma posição heurística (o exercício de saber) revela-se, por si só, *uma faculdade da imaginação*. Daí o papel crucial do trabalho da montagem

<sup>10</sup> “Na verdade”, escreve Claude Lanzmann, *Shoah* “se trata de um filme sobre a encarnação” (Lanzmann, 1990, p. 301).

em *Shoah* como a aparição que opera “uma celebração de possibilidades” (Bloch, 1981, p. 70). O gesto de imaginação que Claude Lanzmann e Ziva Postec engendram é muito mais amplo do que aparece na galeria de obras-primas do cinema. *Dá forma a qualquer desejo que se estende* – por definição, pode-se dizer – para a iminência, para o acontecimento, para o futuro. Lanzmann não realizou, durante todos aqueles anos, uma obra pensando somente num determinado presente porque sabia, melhor do que ninguém, da força heurística e histórica do que estava construindo. É assim, por exemplo, que Peter Pál Pelbart verá em *Shoah* esta dialética entre voz e terra (próximo, evidentemente, das *vozes sob a cinza*), entre rostos e palavras, tudo isso em suas hesitações, em seus lapsos, em suas aparições micrológicas ou arqueológicas que ressurgem à luz – ou que, paradoxalmente, retornam à terra – para forjar um testemunho possível da destruição:

Daí porque em Lanzmann temos apenas a Voz e a Terra cruzando o Rosto, e um rosto, como o mostrou Lévinas, diz sempre Não Matarás. Por um lado, as palavras e narrativas que evoluem numa cascata de precisões, hesitações, buracos, recusas, contradições, gagueiras; somos tomados pelas vozes nos vários idiomas (hebraico, polonês, inglês, francês, alemão etc.) e elevados, como por uma Babel do espírito, para um plano de afecções indizíveis, onde a linguagem atinge o seu limite. Por outro lado, está a Terra que vemos na tela, e a Terra é a massa pesada que enterrou os cadáveres, o sangue, os vestígios, as colheres, as lembranças, o passado. Assim, ouvimos o nome de Treblinka com seu cortejo de suplícios, mas vemos o prado verdejante ou florido de Treblinka, hoje, e ficamos perturbados, pois o horror do que está sendo dito pela Voz não está sendo visto na Terra, o que a Voz emite, na sua forma etérea, a Terra apagou na sua materialidade bruta, nela vemos outra coisa, as árvores, as rochas, a neve, o rio, vemos a Natureza na sua altiva indiferença. E o ato de fala, como uma resistência obstinada, tenta arrancar à terra aquilo que ela enterra (Pelbart, 2000, p. 175).

\*\*\*

A forma sempre aberta – mesmo as repetições em *Shoah* são construções heurísticas, recusando todo fechamento axiomático das imagens, do saber – exaustivamente obrigou Claude Lanzmann a forjar um *trabalho infinito do testemunho*. *Shoah*, o filme, o acontecimento, é infinito “porque tem o caráter infinito da destruição, que é de alguma forma a intensidade última daquilo que se extingue” (Scholem, 2011, p. 52). É infinitamente experimental porque a fluidez, a plasticidade e o ritmo da montagem souberam constituir, em mais de 300 horas de filmagens de todas as ordens, geografias ou topologias, um filme-síntese de metragem colossal (nove horas e meia), mas que, em tudo isso, jamais responderia integralmente à obra da destruição engendrada pelo nazismo – porque essa destruição, ela também, é *infinitamente irradiada*.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Como nos lembra Frantz Fanon (2008, p. 88) em *Pele negra, máscaras brancas*, ao citar o pensamento radical de um de seus mestres, Aimé Césaire: “Quando ligo o rádio e ouço que, na América, os pretos são linchados, digo que nos mentiram: Hitler não morreu; quando ligo o rádio e ouço que judeus são insultados, desprezados, massacrados, digo que nos mentiram: Hitler não

Este é o lugar de Shoah, seu jogo *infinito* de remissões (pois cada lugar singular, por mais fechado que seja, evoca a memória de todos os outros), seu *paradoxo infinito*, sua *crueledade infinita*, constantemente revelada nas questões, nos relatos e nas imagens que o filme ininterruptamente apresenta (Didi-Huberman, 1995, p. 41, grifos meus).

*Shoah* é, entre tantas outras coisas – porque infinito é aquilo que suas imagens testemunham –, uma composição inextinguível de remissões, uma rede sem centro absoluto onde cada ponto geográfico, topológico – Sobibor, Treblinka, Auschwitz, Chelmno –, evoca incessantemente todos os outros, como num jogo de espelhos quebrados no qual cada fragmento pode potencialmente refletir o todo, mas também espelhar – e disseminar – sua incompletude. A crueldade ali não é apenas histórica; ela é topográfica, cronológica, remanescente – uma crueldade que se estende pelo tempo, pela paisagem e pelas palavras, multiplicando-se em seus próprios vestígios. Há, na floresta de Sobibor, uma tranquilidade enganosa, quase idílica, onde um homem diz com naturalidade: “sempre se caça por aqui”. Há a proximidade absurda entre dois campos – um de morte, outro de vida aparente – separados talvez por uma cerca e por uma fronteira moral que, no entanto, alguém escolheu não atravessar. Os lavradores continuam a arar a terra ao lado do espaço do extermínio porque assim deve ser, ou porque o horror, quando distante, torna-se invisível, familiar, suportável.

Claude Lanzmann, com sua insistência obsessiva – compreendemos as razões de tal obsessão, como os *outtakes* de *Shoah* nos evidenciam –, percorre esses espaços como quem procura as marcas (um arqueólogo) de temporalidades esboroadas, estilhaçadas: quer saber das dimensões exatas das câmaras de gás, do número de metros quadrados necessários para conter a agonia de milhões de mortos, dos caminhões e vagões usados para transportar vidas até seu fim programado, da areia sob os pés dos condenados, do tráfego ferroviário que levou tantos ao nada. Sua investigação não é apenas documental ou visual, mas ali se *expressa espectralmente*: ele filma os lugares não para encontrar restos, mas para fazer ecoar as vozes dos mortos, das árvores, do vento, da terra, fundando, nessa *delicada obsessão*, seu próprio *inframince fílmico*<sup>12</sup>.

E são essas vozes – ou melhor, a espectralidade que elas portam – que revelam, inesperadamente, a banalidade do mal (Arendt, 1999) em sua forma mais cruel: alguns falam com frieza, com indiferença, com uma clareza desarmante: “Nos demos conta de que aquilo que os alemães estavam construindo, não se

---

morreu; quando ligo enfim o rádio e ouço que na África o trabalho forçado está instituído, legalizado, digo que, na verdade, nos mentiram: Hitler não morreu”.

<sup>12</sup> Aqui, utilizo a elaboração de Manning sobre o conceito forjado por Marcel Duchamp, aproximando-o do exercício fílmico construído por Lanzmann em *Shoah*: “Entre o acontecimento e os desdobramentos de sua narrativa, reside um *inframince* que jamais será totalmente capturado” (Manning, 2016, p. 23).

destinava a ajudar a humanidade”; ou, ainda, Franz Suchomel sobre Treblinka: “Fedia terrivelmente, fedia a quilômetros... Em todo lugar. Depende do vento”; e Franz Grassler, assistente do comissário nazista em Varsóvia, lembra melhor das montanhas, das excursões ao ar livre, enquanto o gueto ardia atrás dele. Essas palavras, esses gestos, essas lembranças truncadas também são parte do lugar. Não se moveram, não saíram dali, embora o mundo tenha seguido adiante. São ruínas que falam, vazios que, filmados, constituem o próprio *inframince fílmico* de Claude Lanzmann. São lugares que permanecem, mesmo quando esvaziados. E talvez seja isso a mais radical marca de *Shoah*: não apenas o que foi feito, mas o modo como essa feita violenta inscreve-se nos corpos e rostos, nos espaços, nas memórias, nas línguas – porque a própria linguagem (humana, cinematográfica), ao buscar nomear e mostrar a destruição (*Shoah*), carrega em si mesma “a intensidade última daquilo que se extingue” (Scholem, 2011, p. 52).

\*\*\*

Não basta estar lá, é preciso existir para estar lá, nestas topografias, nestes lugares apesar de tudo. Mas também não basta existir meramente: é preciso *insistir*. Com a condição de entendermos nesse verbo tanto a persistência temporal – a obstinação em *experimental o mundo*, mesmo o destruído, e, assim, produzir a operação das possibilidades reminiscentes e *infinitamente inacabadas* de suas próprias ruínas – quanto o movimento ou semeadura do novo, do “sair de si”, explica-nos Ernst Bloch:

a pulsão de ser em si, seu *insistir*, sua insistência, tem também o sentido de persistir em fazer algo, de forçar seu caminho, de lutar ferozmente por algo; *l'insistere* torna, portanto, o que é *urgente*, instantâneo, *existente*, o que lança adiante no processo e mantém o movimento em nome de sua aposta ainda inacabada. Nesse sentido, o fundamento do que é realmente força e semente eficiente (*wirklich Wirkungskraft und Samen*) é o que nunca cessa de produzir, como fonte de seu surgimento, o curso do mundo (Bloch, 1981, p. 72).

Ou seja, para Lanzmann, o movimento de forjar um testemunho outramente possível do extermínio, custe o que custar. Essa “aposta ainda inacabada”, veremos em *Shoah*, é o próprio *trabalho infinito do testemunho*. E não podemos perder de vista, na constituição dessa obra visual do tempo da destruição, a invenção de um modo de existência que *insiste* em sua incompletude e na questão geral do que se estabelece – do que pode se estabelecer – em um filme como esse. Talvez *Shoah* possa ser lido hoje, quarenta anos depois, como uma fenomenologia das imagens pensada sob o prisma da arte cinematográfica. Primeiro gesto essencial: forjar uma *situação de questionamento* habitada – ou assombrada – pela incerteza da simples pergunta: “O que o filme vai fazer, a que ele se propõe?”, quando a obra não está lá e ainda assim se torna capaz de construir uma intermitência para poder *esperar pela sua criação*. A seguir, crucialmente,

um instante de força imaginativa dá forma a este *chamado ao trabalho*, envolvendo seu criador (Lanzmann), claro, mas também nos envolvendo e, sobretudo, envolvendo suas testemunhas, seus sobreviventes. Por fim, há a decisão de corte, de montagem: o que *deve permanecer* neste trabalho infinito de escuta, de silêncio, de deambulação: mesmo montado, “finalizado”, jamais será através de uma forma fechada, absolutamente acabada.

*Shoah* não poderia ser um “filme absoluto”, “ideal”, porque, real, será inevitavelmente relativo – infinitas são as relações que nesses quarenta anos foram constituídas para o filme de Claude Lanzmann –, consequentemente sempre incompleto. E ainda – ou por isso mesmo – rico em consequências, em exigências para o nosso presente reminescente: tudo o que podemos perceber, imaginar visual, topologicamente deste testemunho devastador, inextinguível, em seus instantes carregados por latências, por subjacentes ativos – seus *outtakes*, por exemplo –, abrindo, obstinadamente, possibilidades temporais e sensíveis para a *experiência infinita do testemunho*.

\*\*\*

Os tesouros muitas vezes parecem perdidos porque nos chegam de uma “tradição oprimida”, como a chamou Walter Benjamin: uma tradição encoberta pelo espetáculo despótico de que a dominação tanto precisa para fascinar as pessoas, para “mobilizá-las” (na realidade: imobilizá-las) e “enfeitiçá-las” – lembremos, por exemplo, os inúmeros filmes, séries televisivas ou livros “sobre o Holocausto” com suas cores e representações fictícias, romanescas. Os tesouros perdem-se, não porque estejam escondidos ou enterrados no mais profundo da terra, mas porque estamos convencidos de que não os merecemos, de que não foram feitos para nós. Foi disso que Hannah Arendt quis chamar o mal, invocando a conhecida frase de René Char – “A nossa herança nos foi deixada sem nenhum testamento”: uma “ruptura entre o passado e o futuro” (Arendt, 2009, p. 28). Se os tesouros não estão completamente desaparecidos, mas simplesmente *se perdem de vista*, isso advém, antes de tudo, do fato de serem reconhecidos como “nosso patrimônio” e, portanto, extraídos do nosso próprio solo.

É assim que, retornando a *Shoah*, em tudo o que as suas imagens manifestam, desvelam<sup>13</sup> dos rostos e solos, das paisagens, talvez possamos descobrir certos tesouros ante essa imensa, essa infinita destruição.

---

<sup>13</sup> Porque, escreve Georges Didi-Huberman, “Há um imenso véu – devido à própria destruição, bem como à destruição levada a cabo pelos nazistas dos arquivos da destruição –, mas que se dobra, que levanta uma ponta e nos perturba de cada vez que um testemunho é ouvido por aquilo que diz através dos seus próprios silêncios, de cada vez que um documento é visto por aquilo que

São *Leidschatz* esses tesouros de sofrimento, como Aby Warburg denomina, justamente, a história da violência do mundo. Mas com a condição de explorarmos – de imaginarmos –, nos ensinam Warburg ou Benjamin, como que para fazer uma *releitura histórica*, para *tocar na profundidade temporal que os constitui*. Porque, por mais difícil que seja, por mais “inimaginável”, esses *Leidschatz* que *Shoah* nos apresentam precisam ser compreendidos como os tesouros da sobrevivência e do testemunho, para que eles não se percam num espaço de indiferença (pelo tempo transcorrido) ou de um excesso advindo de um ambiente técnico contemporâneo – desse “supermercado do visível” (Szendy, 2021).

Porque uma *imaginação do tempo*, essa que Claude Lanzmann ousou conceber para forjar tal obra do testemunho, só poderia existir, da maneira como existe, ao se permitir uma liberdade, um gesto crítico e histórico que fosse capaz de se esquivar de métodos axiomáticos, encerrados em suas certezas previamente moldadas. Com *Shoah*, Lanzmann opta, com sua montagem dialética, por criar lacunas, porque sabe que é necessário multiplicar as tangentes ou os desvios de suas deambulações, transformar os planos, os movimentos de câmera majoritariamente circulares em passagens oblíquas ou diagonais para o pensamento. É por isso que, mesmo diante das diferenças – e inclusive, das divergências – nas palavras reminiscentes das testemunhas, na intensidade intervalar em que cada palavra é proferida, o filme só tem interesse em pluralizar infinitamente todas aquelas vozes advindas sob e sobre as cinzas da destruição para que os nossos pontos de vista, os nossos pontos focais ou o nosso enquadramento da realidade histórica variem constantemente – experimentalmente, heurísticamente. É então que as lacunas (os silêncios, as hesitações) em *Shoah* formarão constelações, desenvolvendo a faculdade imaginativa para produzir o *Outro como um elo*, porque o gesto testemunhante se direciona sempre à alteridade, pois ninguém “jamais testemunha para si mesmo”, mas sim, primordialmente, “para o outro”, pois o “testemunho dá forma tanto ao que deve – no sentido de uma dívida ética – como ao que vê” (Lessa Filho, Vieira, 2020, p. 136).

\*\*\*

*Shoah*, escreve Jacques Rancière (2006, p. 17), é essa *resistência* que nada mais é do que quando uma obra artística se constrói como *um trabalho infinito* do luto. Mas se o é, isso se dá pelo fato de Claude Lanzmann ousar pensar que é nos *limites em que tudo pode se abrir*, revelar o coração vivo de sua verdade – da verdade do que restou da destruição por ele filmada. Porque jamais poderemos deixar de ver em *Shoah*

---

mostra através das suas próprias lacunas. É por essa razão que para saber também é preciso imaginar” (Didi-Huberman, 2012, p. 112-113).

a força experimental de suas imagens, dessa *delicada obstinação* em constituir-se como uma experiência limítrofe e, por isso mesmo, *infinitamente aberta* das temporalidades do testemunho.

De modo primordial no sentido em que Theodor Adorno caracterizou a forma – tanto teórica quanto poética – do ensaio como *abertura*: forma de “coordenar os elementos em vez de subordiná-los” a uma explicação causal; forma de “construir justaposições” fora de qualquer método hierárquico; forma de produzir argumentos sem renunciar à sua “afinidade com a imagem”; forma de buscar “uma intensidade maior do que na condução do pensamento discursivo”; forma para não temer a “descontinuidade” e ver nela, ao contrário, uma espécie de dialética paralisada, um “conflito imobilizado” – o “nada se moveu” das paisagens em *Shoah* e, apesar de tudo, encontrar formas para filmar e imaginar os espaços da morte; forma para recusar concluir e, no entanto, “trazer a luz da totalidade numa linha parcial”; uma forma que, portanto, sempre procede “experimentalmente” e trabalha essencialmente na “apresentação”, o que revela nela a sua relação crucial com a arte do testemunho; “forma aberta” – nem teleologicamente fechada, nem estritamente indutiva ou dedutiva – que aceita apresentar um material contingente e fragmentário no qual o que perdemos em precisão (sabemos, mesmo ao longo de nove horas e meia de duração, muito pouco dos personagens que surgem no filme<sup>14</sup>), ganhamos em legibilidade (o que passamos a saber, após o filme, é primordialmente uma renovada legibilidade do testemunho e da sobrevivência); uma forma ao mesmo tempo “realista” e “sonhadora” que sabe “abolir o conceito tradicional de método” buscando “nas transições [seu] conteúdo de verdade” (Adorno, 2003, p. 15-45).

Mas como terminar, simplesmente, de escrever sobre um filme que se recusa a ter um fim e cujas relações ou articulações através de suas imagens parecem inextinguíveis a cada novo retorno, a cada novo visionamento? Desse filme cuja força de forma contínua “cria um encadeamento temporal desviante” (Rancière, 2018, p. 36) porque, justamente, tais encadeamentos são infinitos? *Shoah* semeou, desenvolveu-se como um gesto de legibilidade do passado empreendido de modo obstinado por seu criador, um passado filmado primordialmente em sua dimensão micrológica, arqueológica enquanto presente do extermínio, porque só assim poderia dar conta, de maneira decisiva, da obra da destruição que ousou testemunhar mesmo que já não houvesse “mais nada para ver”, porque, nos diz Edgar Morin (1997, p. 25), a possibilidade

---

<sup>14</sup> Em *Shoah* não aprendemos (ou aprendemos muito pouco) sobre as biografias dos protagonistas, porque eles não falam como indivíduos, mas como portadores de uma verdade – a do extermínio – e, portanto, nos falam como “testemunhas da morte de seu povo” (Lanzmann *apud* Vice, 2020, p. 67).

de sobrevivência dos desaparecidos, dos exterminados reside na capacidade de jamais abandoná-los mesmo diante da invisibilidade de seus vestígios.

Para isso, Claude Lanzmann, que se recusou radicalmente a abandonar os mortos, precisou saber *separar*, dividir os anos de filmagens de *Shoah*; buscar, deambular, insistir em encontrar as testemunhas, as paisagens, os sobreviventes. Portanto, ele precisou de certo modo despedaçar o seu filme para posteriormente *remontá-lo* – ao lado de Ziva Postec: “filmar como um louco” (as pedras, o vento, o silêncio), produzir e imaginar o *disperso*, o *díspar*, o disseminado de todas aquelas cinzas, de todo aquele silêncio. Forjando suas hesitações, suas dores, em *pequenos fragmentos de verdade*, ainda que ligados por um conjunto de afinidades ou contrariedades mais ou menos detectáveis pelo nosso saber histórico prévio (e sempre limitado) e de nossa faculdade de imaginação (para saber ver o que naquelas paisagens, o que aqueles rostos e restos ainda poderiam nos dizer sobre a obra da destruição que testemunham). Uma vez separado – e registrado – em centenas de horas de singularidades materiais, formais ou temporais, foi preciso, obstinadamente, pensar a todo instante formas diferentes sobre a sua organização, as suas regras, a sua história, a sua morfologia, bem como os seus pontos fracos, os seus equívocos – porque não há filme ou obra de arte absoluta, portanto, inequívoca.

Se devemos, quarenta anos depois, reler o passado que *Shoah* nos lança – e conectá-lo ao nosso presente remanescente para torná-lo uma luz para o futuro – é porque há momentos em que se torna urgente *voltar lá* (ao lugar, às imagens), para que uma nova legibilidade histórica possa ser criada, disseminada: para que nos ensine infinitamente sobre as formas de destruição, porque a humanidade é aquilo que, embora *indestrutível, pode ser eternamente destruída* (Blanchot, 2003).

**Ricardo Lessa Filho**

*Professor Adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.*

*Doutor pelo PPGCOM da UFPE, realiza estágio pós-doutoral com apoio do CNPq.*

*Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.*

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9814-1626>*

*E-mail: [ricardolessafilho@hotmail.com](mailto:ricardolessafilho@hotmail.com)*

## Referências

- ADORNO, T. W. O ensaio como forma. *In*: ADORNO, T. W. **Notas de literatura I** (trad.: Jorge de Almeida). São Paulo: Editora 34, 2003, p. 15-45.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha** (trad.: Selvino J. Assmann). São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALBÁN, Adolfo. Pedagogías de la re-existencia, artistas indígenas y afrocolombianos. *In*: WALSH, Catherine. **Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir**. T. 1. Quito: Abya Yala, 2013.
- ARENDDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém, um relato sobre a banalidade do mal** (trad.: José Rubens Siqueira). São Paulo: Cia das letras, 1999.
- ARENDDT, Hannah. **Entre passado e futuro** (trad.: Mauro W. Barbosa de Almeida). São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento** (Trad. e org: João Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão** (trad.: Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. In the night that is watched over. *In*: D. Dobbels (org.), **On the Robert Antelme's the human race: essays and commentary**. Evanston: The Malboro Press, 2003, p. 55-59.
- BLOCH, Ernst. **Experimentum Mundi**. Question, catégories de l'élaboration, praxis. Paris: Payot, 1981.
- BUTLER, Judith. **Caminhos divergentes**. Judaicidade e crítica do sionismo (trad.: Rogério Bettoni). São Paulo: Boitempo, 2017.
- CAZENAVE, Jennifer. **An archive of the catastrophe**. The unused footage of Claude Lanzmann's *Shoah*. Nova York: Suny Press, 2019.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento** (trad.: Rafael Godinho). Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas** (trad.: André Telles). São Paulo: Editora 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Essayer voir**. Paris: Minuit, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Phalènes. Essais sur l'apparition**, 2. Paris: Éditions de Minuit, 2013a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Le lieu malgré tout. Vingtième Siècle. **Revue d'histoire**, Nº. 46, Numéro spécial: Cinéma, le temps de l'Histoire, p. 36-44, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo** (trad.: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo). Lisboa: KKYM, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Rendre sensible. *In*: **Qu'est-ce qu'un peuple?** Paris: La Fabrique Éditions, 2013b, p. 77-114.
- DIERS, Michael. Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History. *In*: **New German Critique**, n. 65, p. 59-73, 1995.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas** (trad.: Renata da Silveira). Salvador: EdUFBA, 2008.
- FÉDIDA, P. **Le Site de l'étranger**. La situation psychanalytique. Paris: PUF, 1995.
- FELDMAN, Ilana. Alguns pedaços de película, alguns gestos políticos (entrevista de Georges Didi-Huberman a Ilana Feldman). *In*: DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 87-109.

- FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade** (trad.: Eduardo Brandão). São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- KOFMAN, Sarah. **Paroles suffoquées**. Paris: Editions Galilée, 1987.
- LACAPRA, D. **Historia e memoria después de Auschwitz**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- LANZMANN, Claude. **A lebre da Patagônia** (trad.: Eduardo Brandão e Dorothée de Bruchard). São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- LANZMANN, Claude. **Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann**. Paris: Belin, 1990.
- LANZMANN, Claude. Le monument contre l'archive. **Cahiers de médiologie**, n. 11, p. 271-279. Paris: CNRS Editions, 2001. Disponível em: //shs.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-2001-1-page-271?lang=fr.
- LANZMANN, Claude. **Shoah: vozes e faces do Holocausto** (trad.: Maria Lúcia Machado). São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LAPOUJADE, David. **Existências mínimas**. São Paulo: N.1 Edições, 2017.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?** (trad.: Luigi Del Re). Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MANNING, E. Por uma pragmática da inutilidade, ou o valor do *inframince*. **Galáxia** (São Paulo, Online), n.31, p. 22-40. 2016.
- McGLOTHLIN, E.; PRAGER, B.; ZISSELSBERGER, M. **The construction of testimony**. Claude Lanzmann's Shoah and its outtakes. Detroit: Wayne State University Press, 2020.
- MORIN, Edgar. **O homem e a morte** (trad.: João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues). São Paulo: Biblioteca Universitária, 1997.
- NANCY, Jean-Luc. **La representación prohibida**. Seguido de La Shoah, un soplo. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu Editores, 2006.
- PELBART, P. P. Cinema e Holocausto. In: NESTROVSKI, A., SELIGMAN-SILVA, M. (orgs.), **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 171-183.
- RANCIÈRE, Jacques. **Le temps modernes**. Paris: La Fabrique, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. The ethical turn of aesthetics and politics. **Critical Horizons**, v. 7, n. 1, p. 1-20, 2006.
- SCHOLEM, G. **Fidélité et Utopie**. Paris: Calmann-Lévy, 1978.
- SZENDY, Peter. **El supermercado de lo visible**. Hacia una economía general de imágenes. Valência: Shangrila Textos Aparte, 2021.
- VICE, Sue. Shoah and the archive. In: MCGLOTHLIN, E.; PRAGER, B & ZISSELSBERGER, M. (Orgs.). **The construction of testimony**. Claude Lanzmann's Shoah and its outtakes. Detroit: Wayne State University Press, 2020, p. 59-86.

Recebido em 9 de setembro de 2025.

Aprovado em 11 de dezembro de 2025.

*Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.*