

'Shoah', de Claude Lanzmann: O interminável trabalho do testemunho

Claude Lanzmann's 'Shoah': The never-ending task of witnessing

Breno Isaac Bedykt

Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, São Paulo, SP, Brasil

Fabiana A.A. Jardim

Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Educação, São Paulo, SP, Brasil

Resumo

Este artigo tem como objetivo central considerar a atualidade do filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, em duas dimensões: de um lado, analisando seus vínculos com a elaboração do acontecimento das práticas nazistas de extermínio dos judeus da Europa e suas formas de transmissão, com ênfase no testemunho, conectando-o à conformação do gênero testemunhal e suas operações no quadro das práticas de memória e fazendo referência a obras de arte contemporâneas, tributárias das reflexões inauguradas pelo filme; de outro, refletindo sobre *Shoah* enquanto acontecimento discursivo, indissociável da singularidade da história e da memória que pretende contar. Concluímos destacando testemunhas-chave que conferem ao filme teor testemunhal, sua potência de transmissão do que essas pessoas têm a contar, e que as ouvir segue constituindo uma tarefa atual, interminável, sobretudo dada a continuidade da injustiça e das variadas formas de catástrofes de assinatura humana.

Palavras-chave: Claude Lanzmann. *Shoah* (filme). Testemunho. Silêncio.

Abstract

This article aims to consider the relevance of Claude Lanzmann's film *Shoah* in two dimensions. First, we analyse its links to the elaboration of the Nazi practices of the extermination of European Jewry and its forms of transmission, with an emphasis on witnessing, connecting it to the conformation of the testimonial genre and its operations in the context of memory practices; we also refer to contemporary works of art that follow the aesthetics path opened by the film. Secondly, we reflect on *Shoah* as a discursive event, inseparable from the uniqueness of the history and memory it seeks to recount. We conclude by emphasizing some of the key witnesses who give the film its power to transmit what these people have to say, and that listening to them remains a current, never-ending task, especially given the continuity of injustice and various forms of man-made catastrophes.

Keywords: Claude Lanzmann. *Shoah* (film). Witnessing. Silence.

Introdução

Este artigo tem como objetivo central considerar a atualidade do filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, em duas dimensões. De um lado, analisando seus vínculos com a elaboração do acontecimento das práticas nazistas de extermínio dos judeus da Europa e suas formas de transmissão, com ênfase no testemunho, conectando-o à conformação do gênero testemunhal e suas operações no quadro das práticas de memória; de outro, refletindo sobre o próprio filme enquanto acontecimento discursivo, indissociável da singularidade da história e da memória que pretende contar.

Em nosso ponto de partida está a compreensão de que, por múltiplas e complexas razões, a Shoah, enquanto acontecimento histórico, catalisou um processo já em andamento desde o século XVIII, de formação de uma sensibilidade pública capaz de ultrapassar fronteiras nacionais, em que o problema da justiça aparece conectado às próprias fronteiras do humano, com desdobramentos no campo do direito, da filosofia, das artes, enfim, da cultura e da política, em sentido amplo.¹ Na primeira parte, buscamos avançar em tal argumento, articulando-o à progressiva centralidade que as questões ligadas à memória, ao trauma e ao testemunho assumiram na cultura política contemporânea, a partir do exame de algumas obras que

¹ Fazemos referência aqui ao argumento de Sharon Sliwinski (2009), que propõe tomar o terremoto de Lisboa, em 1755, como origem alternativa da noção de direitos humanos. Analisando o impacto do terremoto para além de Portugal, por meio de representações como gravuras populares, quadros e relatos, Sliwinski destaca sua centralidade para a elaboração de uma noção secular do sofrimento humano. Ela afirma que, “[...] no século XVIII, ‘Lisboa’ era usada como metonímia, em sentido semelhante ao assumido por ‘Auschwitz’ hoje [...]. Isto é, a palavra trazia à mente um evento previamente inimaginável e, simultaneamente, destruía as bases para sua compreensão” (p. 24). As traduções ao longo do artigo são de nossa responsabilidade.

lidam com a questão, em diálogo com perspectivas decoloniais do campo testemunhal, assim como feministas e conectadas ao pensamento negro.

Na primeira e na segunda seções, dedicamos atenção a certos aspectos do filme de Claude Lanzmann que explicitam os entrelaçamentos entre o contexto francês no início dos anos 1980, a revisita à memória do extermínio dos judeus da Europa e a reflexão filosófica mais ampla sobre as questões introduzidas por tais acontecimentos históricos extremos, em especial no que se refere a novos modos de considerar suas testemunhas e os limites daquilo que é possível transmitir. Na terceira seção, a partir de um diálogo entre o pensamento de Jean-François Lyotard e o de Jean-Luc Nancy, registramos o impacto do acontecimento do filme *Shoah* e o conjunto de problemas propostos por seus princípios de filmagem e montagem, conferindo destaque às tensões entre: o irrepresentável no pensamento; o irrepresentável para o pensamento judaico; a concepção nazista de que o povo judeu seria incapaz de representar; a catástrofe produzida pelo nazismo; e, por fim, a tarefa ética e política da transmissão do irrepresentável da catástrofe pela sua re-representação.

Nas breves considerações finais, referimo-nos à atualidade do filme, sobretudo dadas as inquietações que os testemunhos que logra documentar seguem produzindo.

Nos rastros de *Shoah*, de Claude Lanzmann

No ensaio “Branças inquietudes de nossa história”, Georges Didi-Huberman (2015) analisa a instalação de Esther Shalev-Gerz intitulada “Entre a escuta e a palavra: os últimos testemunhos de Auschwitz-Birkenau, 1945-2005”, tal como preparada para ocupar o salão da prefeitura de Paris no início de 2005, por ocasião dos 60 anos da abertura de tais campos de extermínio. O autor destaca o intenso trabalho ético de Shalev-Gerz em pesquisar uma forma adequada de lidar com as aporias do testemunho a partir da atenção aos diferentes aspectos da montagem: os 60 pontos com fones de ouvido em que era possível escutar, individualmente, os testemunhos integrais de 60 sobreviventes desses campos; a disposição das mesas, em que se escutava tendo à frente outra pessoa, reforçando a dimensão individual e coletiva do trabalho de receber um testemunho; as três telas amplas, que exibiam os rostos dos sobreviventes; o cuidadoso trabalho de identificar, nos testemunhos, os momentos de pausa, isto é, as suspensões ou lacunas em suas narrativas, e de remontá-los em imagens que tornam visível suas ressonâncias, mostrando o silêncio.

Fazendo menção a conceitos importantes em sua duradoura reflexão sobre o tema das imagens como restituição e da memória como bem comum, o autor observa que

[a] principal inquietude de Esther Shalev-Gerz, em perfeita coerência com a dimensão ética e política de seu duradouro trabalho, não era por certo “tomar” esse corpus de palavras para moldá-las conforme seu uso, seu “estilo” pessoal, mas “restituí-las” a cada um de nós, a todos nós. Se tratava, definitivamente, de dar uma forma ao bem comum que, de agora em diante, esses testemunhos reunidos constituem (Didi-Huberman, 2015, p. 75).

Mais recentemente, na exposição “‘No ar comovido...’: imagem, utopia, emoção”, curada pelo filósofo junto ao Centro Cultural Reina Sofia, em Madri, e ao Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona, Didi-Huberman retorna a essa obra, chamando a atenção para a relação entre as várias manifestações do silêncio e o movimento do ar. Fazemos menção a este fato para registrar que, na mesma seção, exibe-se um vídeo realizado durante o período da pandemia de Covid-19, em que a câmara lenta torna visível o efeito de “spray” provocado por um espirro, evidenciando a suspensão das partículas de saliva e vírus que ocupam o espaço que parece vazio. Produzida com efeitos pedagógicos, ao integrar a exposição ao lado de outras obras que também mobilizam o ar ou o fôlego e que dizem respeito a diferentes violências, o vídeo ganha contornos políticos e poéticos e nos faz pensar nas várias acepções de transmissão agora conectadas a catástrofes coletivas. Ainda na mesma seção se encontra a obra “Alentos”, do artista colombiano Óscar Muñoz. Datada de 1995, a obra consiste em um conjunto de pequenos espelhos redondos, do qual o espectador deve se aproximar e ao qual deve emprestar seu fôlego para fazer aparecerem os retratos de desaparecidos políticos ali gravados. Presentes no silêncio, no risco invisível do espraiamento do vírus e na fantasmagoria da mensagem que só se torna visível no espelho embaçado, o ar e a respiração participam de modo central dos processos de transmissão, convocando a escuta, a atenção e o próprio corpo vivo das pessoas, caso aceitem receber fragmentos de tais histórias.

Em contexto bastante distinto do enfrentado por Esther Shalev-Gerz, a artista visual sul-africana Gabrielle Goliath tem trabalhado em conjunto com mulheres e pessoas gênero-diversas em diferentes cidades do mundo para a composição da obra “Relatos pessoais” (*Personal accounts*).² Seu foco está nas diferentes manifestações da violência patriarcal, desde as formas mais cotidianas de violência estrutural até a violência doméstica ou sexual. A partir dos testemunhos coletados, a artista montou uma videoinstalação em que exibe em grandes telas as imagens das pessoas, da cintura para cima ou, por vezes, detalhes de seus gestos (sobretudo suas mãos).³ A artista explica que, por decisão tomada em conjunto com as participantes,

[...] as palavras enunciadas em cada relato são omitidas. O que permanece é um fluxo sonoro de momentos intermediários: respirações, engolir a saliva, suspiros, lamentos, murmúrios e até risadas – invocando o lateral, o próximo, o adjacente e o além do que é dito, não dito ou, se dito, não ouvido. Renunciando à lexicalidade,

² Esta e outras artistas que se dedicam a experimentar novas poéticas do testemunho são analisadas por Sandra Young (2025) no quadro de uma reflexão sobre mulheres e ativismo de memória.

³ Para algumas imagens, ver <https://press.moma.org/exhibition/gabrielle-goliath/>. Acesso em 10 set. 2025.

trata-se de um gesto de cuidado e reconhecimento, desarmando as precondições de ‘legibilidade’ ou ‘credibilidade’ que tão frequentemente desqualificam os testemunhos de sobreviventes. (Golliath, 2024)⁴.

A despeito de suas diferenças marcantes, as obras de Esther Shalev-Gerz e Gabrielle Golliath são elaboradas com atenção aos cuidados éticos e aos desafios estéticos envolvidos em fazer deslizar a cena do testemunho de espaços nos quais o enquadramento da narrativa está mais bem circunscrito (tribunais, comissões da verdade ou reconciliação, documentários, livros) a espaços mais amplos, em que gestos e palavras correm o risco de perder justamente seu *teor testemunhal* (Seligmann-Silva, 2010), incorporados ao amplo e crescente arquivo produzido a partir da documentação de catástrofes, sejam elas naturais ou de assinatura humana. Como nota Didi-Huberman (2015, p. 74), há um duplo risco assumido na exposição de tais narrativas: o da subexposição (“minimizá-las como epifenômenos documentais da obra em si mesma”) e o da sobre-exposição (“superestimá-las como fetiches de arquivo”), “duas maneiras simétricas de transformar qualquer coisa em tão inaudível como impossível de olhar”.

Chama nossa atenção que tanto Shalev-Gerz como Golliath constituam um dispositivo de exibição que dissocia imagem e som, conferindo centralidade ao lacunar e ao que poderia restar invisibilizado ou não escutado, a partir de um “paradigma visual, falocêntrico e violento (que tende a uma espetacularização da dor)” (Seligmann-Silva, 2010, p. 179). Lidando com eventos incomensuravelmente distintos, a partir de questões próprias (o trabalho de Golliath, por exemplo, inscreve-se explicitamente em um “projeto de reparação transnacional, decolonial e feminista negro”⁵), as duas artistas nos colocam em face dos dilemas do gesto de testemunhar e na centralidade adquirida por tal gesto desde a segunda metade do século XX.

No quadro destas reflexões sobre a atualidade do filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, é possível considerar que as diferentes obras a que fizemos referência são, em alguma medida, tributárias não apenas da montagem final, mas sobretudo das profundas questões éticas, estéticas, filosóficas e políticas com as quais Lanzmann buscou lidar, já desde as filmagens até a edição final. Mais ainda: a partir de diferentes genealogias, seria possível retrazar algumas das práticas artísticas mencionadas a esse acontecimento que *Shoah* contribui para elaborar – a tentativa de extermínio dos judeus da Europa, por meio de um conjunto de práticas de exclusão e violência, cuja forma mais extrema foram os campos de extermínio – lugares de produção de morte e desaparecimentos em escala industrial.

⁴ Ver <https://www.gabriellegoliath.com/personal-accounts-about>. Tradução nossa. Acesso em 10 set. 2025.

⁵ Ver <https://www.gabriellegoliath.com/personal-accounts-about>. Tradução nossa. Acesso em 10 set. 2025.

O filme de Claude Lanzmann e a interminável tarefa de testemunhar

Conforme mencionamos na apresentação, partimos da hipótese de que o genocídio cometido contra os judeus da Europa precipitou alguns processos históricos que vinham se desenrolando ao menos desde o século XVIII (Sliwinski, 2009). Dados os objetivos deste artigo, em torno do filme de Lanzmann, destacamos o papel de mediações culturais como as imagens (as pinturas, mas depois as fotografias e as filmagens, com seu diferente valor indexado à realidade) e os relatos de testemunhas para a produção de uma nova posição: a do espectador em face ao sofrimento de outros distantes. Conforme a discussão feita por Sharon Sliwinski (2011), tanto o terremoto de Lisboa, em 1755, quanto a campanha de denúncias empreendida no início dos 1900 contra o tratamento dado aos nativos da região hoje conhecida como Congo por parte de Leopoldo II, rei da Bélgica, podem ser tomados como parte da lenta elaboração de uma sensibilidade pública e laica à dor de outros – ponto de origem, em perspectiva genealógica (Foucault, 1998), da reformulação da gramática dos direitos humanos pós-1945. A autora afirma que, “em contraste com a dignidade inalienável e os direitos corajosamente afirmados nas três Declarações [de direitos do homem, anteriores], as imagens visuais que inspiraram historicamente o discurso dos direitos humanos exibem um mundo em que desastres e atrocidades são lugar-comum” (Sliwinski, 2009, p. 24).

Analisando mais especificamente as maneiras pelas quais as fotografias foram mobilizadas para a construção de um sentido transnacional de indignação em relação à violência colonial empreendida pelo rei Leopoldo, em especial imagens das crianças mutiladas, Sliwinski reitera sua tese:

[a] presença da fotografia no primeiro grande movimento de direitos humanos do século XX não é coincidência. De fato, essa campanha histórica mostra que a própria definição do que chamamos direitos humanos não emergiu de uma abstrata articulação da dignidade humana inalienável, e sim de um particular encontro visual com a atrocidade. Mais importante, a proximidade entre o ideal dos direitos humanos e representações de seu abuso sugere que o discurso dos direitos serve principalmente como resposta ao testemunho de violências traumáticas (Sliwinski, 2011, p. 58-9).

Na companhia de Sliwinski, reunimos elementos para notar o papel catalisador que as imagens da liberação dos campos tiveram para rearticular sensibilidades políticas que vinham se delineando ao longo de quase dois séculos; percebemos ainda a íntima relação entre a exibição do sofrimento e da indignidade humana e a tentativa de fazer das imagens uma convocação não apenas a ver (enquanto espectadores), mas também a responder (moralmente, enquanto testemunhas).

Ao recusar o uso de imagens de arquivo – muitas delas produzidas a partir da intenção de documentar o horror para relatar o que acontecia ou o que acontecera, em busca de construção de solidariedades

internacionais para fazer frente ao evento – e restituir a centralidade do testemunho, Lanzmann em certa medida está recusando justamente esse diagrama que, no mundo moderno euro-atlântico, vinculou imagens, violência, exibição de sofrimentos de outros distantes (espacial ou moralmente) e a demanda de uma resposta política, frequentemente conectada mais à compaixão do que à justiça. É em sentido semelhante que as obras mencionadas no início da seção operam: a partir de recusas; da instauração de outras temporalidades; da convocação ao gesto de testemunhar (e não apenas olhar passivamente); da preservação daquilo que, mesmo nos relatos mais coerentes, é ininteligível, fragmentário ou simplesmente opaco.

As escolhas de Lanzmann nos ensinam sobre essa tarefa sempre inconclusa de testemunhar. Embora parte de sua recusa se vincule a essa sensibilidade transnacional – que, sobretudo a partir dos anos 1960 e 1970, já ia tornando-se global –, na próxima seção nos dedicaremos a examinar de que maneiras sua elaboração ético-estético-política é indissociável do plano local, isto é, do contexto francês e europeu, e das disputas em torno dessa História e dessa memória tão duras que, a despeito das tentativas após o fim da Segunda Guerra Mundial de circunscrevê-la à Alemanha nazista durante o governo de Hitler, estavam sempre à espreita, assombrando o presente e o futuro.

Shoah: o nome, o silêncio, os testemunhos, a comunidade e o irrepresentável

Este imenso trabalho, para o qual nem consigo encontrar um título, não é um filme sobre o Holocausto, *não é um produto, um derivado do Holocausto, não é um filme histórico*, ele é em si mesmo – como posso lhe dizer isso, Manès, *é assim que o vivencio* – um acontecimento originário.

Carta de Claude Lanzmann a Manès Sperber de outubro de 1983, itálico nosso

Em artigo publicado no jornal *Le Monde*, em 2005, Claude Lanzmann relembra a dificuldade que enfrentara para nomear seu filme, o qual chamava provisória e secretamente de “*a Coisa*”, e que só se decidiu pelo nome *Shoah* já próximo à sua estréia. A escolha, segundo conta, deu-se menos pelo seu significado em hebraico do que pela sua incompreensibilidade, tanto para si como para a maioria de seu público. Lanzmann lembra que os significados expressos pela palavra “Shoah” deram sentido aos que viviam Israel: essa parecia ser uma palavra mais justa para nomear o extermínio dos judeus da Europa conduzido pelo nazismo do que “holocausto”: “o termo aparece na Bíblia em várias passagens. Ele significa ‘catástrofe’, ‘destruição’, ‘aniquilamento’; pode tratar-se de um terremoto ou de um dilúvio” (Lanzmann, 2005). Apesar disso, não foram esses significados o motivo de sua escolha, ao menos não suficientemente. Antes, diz o cineasta, fora em razão deste termo ter soado para ele como algo opaco. A palavra “Shoah” guardava para Lanzmann, talvez possamos dizer, uma equivocidade irredutível, e assim certa dimensão de

impenetrabilidade confiada ao seu filme através dos testemunhos coletados: o sentido irreduzível do que fora o evento da Shoah, mas também o acontecimento que Lanzmann acreditava guardar seu filme. Ambos, na medida em que se articulavam, mereciam uma palavra igualmente incompreensível: “‘Shoah’ se impôs a mim apenas no fim, porque, não entendendo o hebraico, eu não compreendia o seu sentido, o que era ainda uma maneira de não nomear (...). ‘Shoah’ era um significante sem significado, uma proferição breve, opaca, uma palavra impenetrável, inquebrantável, como um núcleo atômico” (Lanzmann, 2005).

Era 1983, ano da carta de Lanzmann a Sperber, dois anos após as filmagens de *Shoah*, em 1981, e dois antes da estreia do filme. Jean-Christophe Bailly convida Jean-François Lyotard para escrever um ensaio para a 4ª edição da revista *Aléa: A Comunidade, o Número*. Lyotard, nesse momento mergulhado no problema do testemunho, lhe envia um texto intitulado *La qualité du silence (A qualidade do silêncio, 1983a)*, e nesse mesmo ano leva a público o importante livro *Le différend (O diferendo, 1983b)*. Entre seus esforços está a tentativa de pensar o significado filosófico, literário e, talvez, político existente no silêncio das vítimas da História, especialmente a partir daquelas de Auschwitz – metonímia para o extermínio dos judeus da Europa. O silêncio daqueles que recusam (ou que simplesmente não encontram palavras para) falar, mas também o silêncio que irrompe em meio às narrativas daqueles que se põem a contar – e que interrompe a linearidade desejável do testemunho, interrompe a história do que (lhes) ocorreu, transformando-o num idioma fragmentado, lacunar, marcado por lapsos e hiatos.

Trata-se também do momento, especificamente na França, em que o pacto nacional do pós-guerra ancorado na concepção de uma nação genuinamente antifascista começa a recuar e o testemunho dos deportados pelo regime Vichy para os campos de extermínio começa a circular de forma mais abrangente nos circuitos intelectuais franceses. É aí, precisamente, que emerge uma nova disseminação do negacionismo dos campos de extermínios, sobretudo das câmaras de gás – especialmente na extrema-direita, mas também na extrema-esquerda francesa (como é o caso de Pierre Guillaume) –, que encontra em Robert Faurisson seu principal autor. É por isso que Lyotard, em seus escritos, nos remete uma série de vezes aos textos do historiador Pierre Vidal-Naquet em que este rebate os argumentos de Faurisson. Lanzmann vê em seu filme igual responsabilidade, a saber, como dar um fim ao negacionismo. Contudo, seu interesse, assim como aquele de Lyotard, não se limita apenas ao tratamento do discurso científico, dado pela razão especulativa, pela qual se baseia certa ciência positivista – em que persiste o modelo da disputa pela prova (ocular) em vista da comprovação e que se usava de forma abusiva pelos negacionistas, negando assim o que falavam aqueles que falavam de Auschwitz. Ao contrário, o ponto de viragem seria como ir em direção aos que falam, isto é, à palavra das vítimas, dando-lhes sua plena legitimidade apesar de seu

desenquadre com relação às formas de dizer instituídas pelos regimes de verdade de tipo representativo, ou seja, pelos seus idiomas jurídico e cientificista. Por isso, Lyotard se dispôs a pensar na importância de um novo estatuto de direito para o ato literário do testemunho e, assim também, para o silêncio que constitui o impenetrável do testemunho no testemunho: o que pelo silêncio e no silêncio comparece? Isto é, o silêncio que, de fato, habita os idiomas dos sobreviventes que buscam, sem jamais encontrar, um fim naquilo de que são testemunhas: “Deve-se muito procurar”, escreve Lyotard,

até se encontrar novas regras de formação e de ligação de frases capazes de exprimir o diferendo que trai o sentimento, se não quisermos que o diferendo seja imediatamente abafado em um litígio, e que o alerta dado pelo sentimento não tenha sido inútil. É tarefa de uma literatura, de uma filosofia, talvez de uma política, dar testemunho dos diferendos, encontrando-lhes seus idiomas (Lyotard, 1983a, p. 58).

Para isso, segundo Lyotard, seria preciso compreender que

O silêncio dos sobreviventes não testemunha necessariamente em favor da inexistência das câmaras de gás, como Faurisson acredita ou finge acreditar. Ele também pode testemunhar contra a autoridade do destinatário (não temos que dar contas a Faurisson), contra o próprio testemunho (nós, sobreviventes, não temos a autoridade para falar delas) e, por fim, contra a própria capacidade da linguagem de significar as câmaras de gás (um absurdo inexprimível). Se quisermos estabelecer a existência das câmaras de gás, temos de retirar as quatro negações silenciosas: – Não havia câmaras de gás? Sim, havia. – Mas se elas existiram, isto não pode ser formulado? Sim, pode. – Mas se pode ser formulado, ao menos ninguém se sente autorizado para formular, e não há ninguém para ouvi-los (isso não pode ser comunicado)? Sim, pode. (Lyotard, 1983b, p. 31).

Aqui se encontra uma importância decisiva do filme de Lanzmann para seu tempo, o qual permanece sendo, ainda hoje, nosso tempo. Seu filme, como sabemos, através das filmagens das testemunhas tanto quanto do que restou dos campos de extermínio de Treblinka, Chełmno e Auschwitz-Birkenau, registra muito mais do que lá ainda permanece como visível. Parece se destinar a captar igualmente a forte presença do que resta lá no silêncio – se quisermos, como ausência –, isto é, os silêncios que aparecem na imagem filmada assim como na palavra filmada de algumas de suas testemunhas. Silêncios, cuja presença se intensifica à medida que o espectador é exposto, por meio de diferentes formas, à sua qualidade sensível e emotiva. Silêncios que compõem assim o tecido sensível do filme, dos espaços às testemunhas, de suas palavras sobre o extermínio aos campos de extermínio, das estradas batidas aos trilhos de trem que rumam sentido à morte absoluta. É assim que Shoah também parece responder, sem contra-argumentar, à sua maneira, às quatro negações silenciosas das quais Lyotard nos falava: “– Não havia câmaras de gás? Sim, havia. – Mas se elas existiram, isto não pode ser formulado? Sim, pode. – Mas se pode ser formulado, ao menos ninguém se sente autorizado a formular, e não há ninguém para ouvi-los (isso não pode ser comunicado)? Sim, pode”.

A questão é fundamental e, como se vê, relaciona diretamente o filme com as preocupações de Lanzmann e também de Lyotard. Dessa forma, passamos de Auschwitz, como nome que, dada sua dimensão industrial, opera como metonímia de todos os campos de extermínio – Chelmno, Belzec, Sobibor, Treblinka, Auschwitz-Birkenau e Majdanek –, para Shoah, que servirá, por sua vez, como “metáfora” singular de um referente em *falta*. Trata-se da tentativa de um deslocamento, de fato, em direção à experiência de pensamento, tanto vivida como comunicada pelas vítimas, e de sua busca no e pelo filme. Como explicou de modo preciso Éric Marty (2014), a importância do pensamento de Lyotard com relação a Auschwitz para aquela geração, inclusive para Lanzmann, está justamente no fato de ele ter retirado seu acontecimento do interior de um regime ontológico de tipo histórico. Auschwitz não deveria ser submetido e, dessa forma, reduzido à ordem do discurso jurídico ou histórico dos fatos; ele demandava a legitimidade de uma outra linguagem, de um outro idioma, sobretudo quando passamos para o ponto de vista dos sobreviventes. Isso, certamente, não quer dizer que ele não possa, e nem mesmo deva, ser pensado na ordem histórica e jurídica, ao contrário, trata-se antes de ir para além dessas, em direção às testemunhas. Existirá sempre no testemunho uma impenetrabilidade do *dano* provocado por um equívoco que não é apenas da ordem do litígio, isto é, de um erro ou engano histórico superável pela própria história, menos ainda de uma necessidade histórica. Seria preciso, contrariamente a essa visão de mundo, dar direito à heteronomia existente entre o ocorrido e a dialética histórica, a qual permaneceria latente nos atos de testemunhos. Seria preciso que essas duas formas não se anulem, ainda que isso signifique a necessidade de sustentar a existência do irreduzível no pensamento. *Shoah* seria assim um filme e o nome capazes de preservar este irreduzível, este impenetrável.

É nesse sentido que o *diferendo* de Lyotard antecipava, em certa medida, as bases do nome que Lanzmann escolheria para seu filme e que passaria a ser utilizado como o nome do extermínio dos judeus da Europa em boa parte do mundo, especialmente na própria Europa. Palavra abrupta, que guardaria em seu interior o silêncio do *diferendo*. Pouco depois da estreia do filme, em seu livro *Heidegger e os “judeus”*, Lyotard (1994 [1988]) se volta ao filme de Lanzmann. O livro visa a conceitualizar a heteronomia do Judeu no interior do pensamento ocidental, esse que seria, ao lado do sublime kantiano, o *diferendo* por excelência, aquele que opera no esquecimento como o foracluído primário do pensamento ocidental, como o objeto em cena cuja presença é tão mais real quanto, paradoxalmente, ele não pode ter lugar. Isso o conduz a falar de *Shoah* como objeto fundamental para se pensar o que podem ainda as imagens artísticas após Auschwitz. Se é preciso representar Auschwitz, se isso é “preciso” tanto “em palavras” como “em imagens”, diz Lyotard (1994, p. 51), essa inscrição não pode se deixar representar como uma “boa

salvaguarda contra o esquecimento”. Para o filósofo, “o filme de Claude Lanzmann é uma exceção, talvez a única” no campo cinematográfico até então, a ter conseguido “representar o que deveria permanecer irrepresentável para não ser esquecido como sendo o próprio esquecido” (1994, p. 50). O que quer dizer que, para Lyotard, as representações no filme de Lanzmann não encobrem a afecção instável, imensurável, do esquecimento primário que para o autor se faz presente nos momentos de silêncio e de esquecimento das testemunhas. Isso quer dizer que *Shoah* caracterizaria uma nova qualidade da arte, a saber, como “aporia da arte e da sua dor”, já que ela “não diz o indizível, mas o que não pode dizê-lo” (1994, p. 79).

É aqui que chegamos a um dos pontos que mais fomentam polêmica em torno do filme de Lanzmann. O que se perde, em geral, ao se observar as polêmicas geradas pelo tema do irrepresentável é esse fundo inicial que motiva certas valorações por vezes absolutas do irrepresentável das câmaras de gás, tendência que acabou por desviar a importância do filme ao operar em torno de tensões entre representável e o irrepresentável. Nesse sentido, se tomarmos suas preocupações como um dos pontos de partida mais importantes nesta polêmica, é possível perceber que é menos a recusa da representação em imagens e em palavras que preocupa Lyotard do que o fato de que *Shoah* “raramente oferece um testemunho em que o irrepresentável do extermínio não é indicado, mesmo que por um instante, por uma alteração do timbre de voz, um nó na garganta, um soluço, lágrimas, uma fuga da testemunha para fora do campo, uma perturbação no tom do que recita, um gesto incontrolável” (Lyotard, 1994, p. 51).

Trata-se, poderíamos dizer, de transmitir aquilo que não se transmite senão por esse irrepresentável que toca o extremo de nós mesmos enquanto comunidade de destino, na qual se partilha aquilo que não se pode dar a ver – experiência que não se limita, é claro, aos judeus. É nesse sentido que é possível extrair do problema do testemunho, como indica Lyotard a partir de *Shoah*, um novo pensamento sobre a comunidade, esta que se vê diante da necessidade de refletir sobre o que permanece como aquilo que *falta*. A ausência, por exemplo, de presença pela palavra dos que faltam estaria indicada nos hiatos dos testemunhos, em sua tentativa de representar que, ao falhar, mantém, por sua vez, a busca por representar aqueles que são sujeitos ao esquecimento da narração histórica.

Jean-Luc Nancy (2001) é provavelmente aquele que, após Lyotard, se volta ao problema do irrepresentável de modo mais rigoroso, a fim de dar a compreender quais as questões envolvidas na problemática da representação quando nos referimos especificamente a *Shoah*. Algo que faz ao mesmo tempo que extrai algumas consequências que lhe são próprias, tendo em conta também as polêmicas em torno do filme *Shoah*. Assim, em um texto extremamente cuidadoso a respeito dos problemas que a *Shoah*

colocou ao regime de representação, Nancy (2001, p. 24) destaca três fatores que se deve considerar como fundamentais: o primeiro deles – e talvez o mais original – diz respeito à sua compreensão do fato de que a representação era vista pelo regime nazista como uma *hypotypose*, quer dizer, como o pôr perante os olhos, como a *mise-en-scène*, da “produção da verdade *in praesentia*”, ou seja, como aquilo que deveria desempenhar um papel determinante em todos os seus aspectos para a “regeneração da ‘raça’, da Europa e da humanidade”; e, nesse sentido, a “raça” ariana deveria ocupar um lugar totalmente único no que diz respeito ao regime de representação tal como fora pensado até então, isto é, como a duplicação de algo que se apresenta ao homem de forma sempre incompleta, mais ou menos clara ou obscura, mas sempre em relação ao que ele não pode, por si mesmo, apresentar em sua verdade completa ou total. A partir de então, tratar-se-ia do contrário: a representação do ariano seria a presentificação completa e total do homem regenerado, por isso, acrescenta Nancy, o melhor seria nomear esse seu regime de representação como um regime de super-representação, pois

não se trata apenas de representar sua humanidade triunfante a partir de um modelo (como também é o caso, na mesma época, da arte stalinista), mas de (re)apresentar um modelo que é, ele próprio, a (re)apresentação, não de uma função (foice e martelo), mas de uma natureza ou essência (o corpo ariano) naquilo em que realmente consiste a presença da humanidade criadora de si (nesse sentido, divino, mas de um divino sem qualquer desvio da divindade, ou sem “santidade”) (Nancy, 2001, p. 24).

É nesse primeiro ponto que, para Nancy, o regime de representação entra em crise, pois isso significa nada mais do que o fato brutal de que o regime nazista seria aquele que apresentaria ao homem seu elã humano e, portanto, a representação civilizatória de toda comunidade humana a seu serviço. Eis uma civilização que não seria outra coisa que a conformação à sua representação, pois o Ariano seria, desde então, “o representante da representação absoluta” (Nancy, 2001, p. 25).

O segundo ponto – que não deixa de estar atrelado a esse primeiro – é a pergunta sobre qual era, então, o lugar dos judeus no regime de representação absoluta encarnado pela raça ariana. Bem, o judeu seria justamente o representante da representação em seu sentido mais pejorativo: sua única arte seria aquela da ilusão grosseira, a do comediante e do charlatão, ou seja, toda intenção representativa dos judeus seria versada a destruir todo regime de representação da verdade, já que ele mesmo não teria “visão própria” do mundo, restando-lhe apenas parasitar aquelas de “outros povos e suas culturas” (Nancy, 2001, p. 26). Ao judeu restaria, assim, apresentar ao mundo sempre – na qualidade de judeu – uma visão que se limita “a manter sua própria ‘raça’ [vivendo] por meio de seu parasitismo e toda sua atividade seria unicamente aquelas da astúcia e do combate para se perpetuar infectando todos os outros povos” (Nancy,

2001, p. 26). O judeu seria, portanto, o representante por excelência da destruição da presentificação humana, impedito a realização de sua pureza expressa na e pela super-representação da “raça” ariana.

Com isso alcançamos o terceiro problema que a Shoah põe ao regime de representação, os campos de extermínio, e chegamos ao núcleo de sua relação com o filme de Lanzmann. Segundo Nancy, é aqui que se encontraria a *absoluz* dos campos de extermínio, na medida em que teriam de ser ao mesmo tempo a cena de purificação da super-representação dada a si mesmo pelo ariano, o triunfo de seu próprio espetáculo e, junto a isso, a aniquilação total da antirrepresentação da humanidade que caracterizaria o judeu para o regime de representação.

Por isso, a Shoah trouxe um problema profundo para o regime de representação, pelo menos num nível que nenhum outro acontecimento jamais produziu. Como diz Nancy:

O que distingue esse empreendimento de todos os outros que podem ser comparados a ele – campos de concentração e genocídios – é que ele visa diretamente e explicitamente, no “sub-humano”, não tanto ou apenas uma “raça inferior” e/ou inimiga, mas, acima de tudo, o que gangrena ou miasma e é capaz de corromper a própria apresentação da presença autêntica. Auschwitz é um espaço organizado para que a própria Presença, aquela que mostra a si mesma e, com ela, o mundo sem repouso, dando-se a si o espetáculo do aniquilamento daquilo que, em princípio, carrega em si a proibição da representação – ou do que chamo aqui da proibição da representação (Nancy, 2001, p. 26).

Ora, aquele que carrega em si a proibição da representação, ou pelo menos de um tipo de representação da transcendência ou do transcendente, a saber, da forma da idolatria, é, como se sabe, justamente o judeu, para quem Deus é palavra “impronunciável, porque ele não é dito, mas se diz ele mesmo” (Nancy, 2001, p. 17).

Assim, se o filme de Lanzmann tem relevância nesse campo de problematização do regime de representação, é por ter criado as condições para uma re-presentação da Shoah que, além de fazê-lo enquanto uma nova forma de apresentação da verdade, põe ao mesmo tempo em cena sua própria irrepresentabilidade. Para permanecermos com o pensamento de Nancy: como obra que interrompe o processo mesmo de sua obra. É aqui que a reflexão de Lyotard e sua articulação com o filme ganha um sentido ainda mais importante. Basta lembrarmos quando Lyotard (1994, p. 13) diz que o “esquecido não cessa de voltar a lembrar o que lhes é devido”, isto é, a existência do que não pôde se inscrever em representações: “judeus e não judeus, nomeado aqui como ‘os judeus’, cujo *ser-em-comum* não deriva da autenticidade de alguma raiz primeira, mas sim dessa única dívida de uma anamnese interminável” (1994, p. 146).

Seria ainda pertinente examinar até que ponto o filme de Lanzmann irriga e afeta as reflexões de dois outros nomes incontornáveis da filosofia francesa contemporânea no que se refere ao pensamento sobre

cinema e testemunho após a Shoah. E isso, em especial, em torno das tensões entre o representável e o irrepresentável, entre o visível e o inimaginável, tal como emergem das imagens e palavras filmadas por Lanzmann — tensões que se desdobram, de maneira sensivelmente distinta, em Jacques Derrida e Georges Didi-Huberman. Um trabalho, contudo, que exigiria de nós um outro artigo.

Considerações finais

Para encerrar nossas reflexões sobre a relevância que teve e segue tendo o filme *Shoah* para o nosso tempo — isto é, o que dele, apesar de sua distância no espaço e no tempo, ainda hoje nos concerne a todos —, gostaríamos de nomear aqueles que, para além do trabalho de direção de Lanzmann, de suas tradutoras⁶ e da montagem de Ziva Postec, se expuseram à tensão do ato de filmar suas palavras, seus gestos e lágrimas, e mesmo, por vezes, àquela de reencenar aquilo que viveram como testemunhas de sua própria Shoah. Foram elas que deram, sobretudo pelo ato da palavra falada no presente — ainda que não exclusivamente — e de seu corpo assim exposto à câmera de filmar, a dimensão de um filme feito sobre os restos da iminência do aniquilamento absoluto de uma comunidade de destino. Referimo-nos a alguns dos nomes dos que restaram desta comunidade, em vista de uma nova comunidade — que não se reduz nem à autenticidade de uma raiz primeira, tampouco apenas às suas vítimas diretas, mas a todos aqueles que partilham com eles a responsabilidade diante deste acontecimento nomeado aqui de Shoah, esse nome que também é, como dizia Nancy (1997), o suspiro de uma partilha. Essa comunidade de destino deve ser estendida, considerando, em primeiro lugar, o extermínio cigano e, em seguida, as demais vítimas diretas do nazismo, como as Testemunhas de Jeová, os homossexuais e os comunistas.

No que diz respeito ao filme *Shoah*, devemos essa partilha, entre outros, ao incontornável testemunho de Jan Karski, resistente polonês encarregado de ser testemunha ocular do gueto de Varsóvia e, posteriormente, de apresentá-lo, com documentos e imagens, a autoridades na Inglaterra e nos EUA — figura a quem Lanzmann ainda dedicaria outro filme, *The Karski Report* (2010). Ao lado dele, aqueles que sobreviveram ao impossível: Abraham Bomba, sobrevivente de Treblinka II, designado para ser o “cabeleireiro” das mulheres judias que seguiam às câmaras de gás; Filip Müller, sobrevivente de Auschwitz, um dos raros sobreviventes do *Sonderkommando*, função que lhe fora imposta após tentar tomar um copo de chá; Mordechai Podchlebnik, um dos quatro únicos sobreviventes de Chelmno, também designado para o *Sonderkommando*; Paula Biren, sobrevivente de Auschwitz-Birkenau e uma das poucas mulheres

⁶ Para uma análise sobre o trabalho das intérpretes que atuaram no filme, sob a perspectiva de gênero, ver Hirsch e Spitzer (1993).

entrevistadas por Lanzmann que teve suas palavras incorporadas à montagem final;⁷ Rudolf Vrba, um dos raríssimos judeus a escapar de Auschwitz e testemunha ocular do extermínio dos judeus deportados da França e da Holanda; Motke Zaidl e Itzhak Dugin, sobreviventes do gueto de Vilna; Simha Rotem, sobrevivente do gueto de Varsóvia; e, por fim, Simon Srebnik, “mascote” de 13 anos dos nazistas, sobrevivente de Chelmno, dado como morto após levar um tiro destinado a executá-lo quando o campo encerrou suas atividades de extermínio. Seu testemunho — não apenas pelo que conta e pela forma como conta, mas também pelos lugares por onde passa, pelo que encena e pela disposição em se expor a algumas situações, como ao reencenar seus cantos para os nazistas ou ao ir até a saída da igreja para reencontrar aqueles que o conheciam do período do extermínio dos judeus em Chelmno — mereceria ainda um espaço próprio de análise e reflexão. Isso apenas mostra o quanto *Shoah* permanece longe de ter sido esgotado, assim como sua relevância para nós.

Breno Isaac Benedykt

Doutor em Filosofia na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com bolsa FAPESP, realizou estágio de pesquisa na Universidade de Paris X. Após o doutorado, fez estágio de pesquisa nos arquivos de Jacques Derrida no Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) sobre Políticas do Testemunho. Mestre em Educação pela Faculdade de Educação da USP, com bolsa FAPESP. São Paulo, SP, Brasil.

<https://orcid.org/0000-0003-4914-8500>

E-mail: breno.benedykt@gmail.com

Fabiana A.A. Jardim

Doutora em Sociologia (USP), Docente da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação da USP. Foi Visiting Fellow na Australian National University (PrInt-CAPES) em 2023. Seus interesses de pesquisa são governamentalidades latino-americanas, políticas de memória e testemunho. São Paulo, SP, Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8694-0578>

E-mail: fajardim@usp.br

Referências

ASAD, Talad. What to human rights do? **Theory & Event**, v. 4, Issue 4, pp. 2000.

CAZENAVE, Jennifer, **An Archive of the Catastrophe: The Unused Footage of Claude Lanzmann's Shoah**, New York: Suny Press, 2019.

⁷ Para uma análise mais aprofundada dos cortes deliberados feitos por Claude Lanzmann nos testemunhos de mulheres durante a montagem final de *Shoah*, ver Jennifer Cazenave (2019), especialmente o capítulo “Off-Frame: Trauma and the Feminine”.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Blancas inquietudes**. Tradução: Mariel Manrique; Hernán Marturet. Santander: Shangrila Ediciones, 2015.

FASSIN, Didier. The trace: violence, truth, and the politics of the body. **Social Research**, v. 78, n. 2, p. 281-298, Summer, 2011.

FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, genealogia e poder". In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 13ª ed. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

HIRSCH, Marianne; SPITZER, Leo. "Gendered translations. Claude Lanzmann's Shoah". In: COOKE, Miriam; WOOLLACOTT, Angela (eds.) **Gendering War Talk**. Princeton: Princeton University Press, 1993, p. 3-19. <https://doi.org/10.1515/9781400863235.3>.

LANZMANN, Claude. Ce mot "Shoah", par Claude Lanzmann. **Le Monde**, Paris, 25 fev. 2005. Disponível em: https://www.lemonde.fr/idees/article/2005/02/25/ce-mot-de-shoah-par-claude-lanzmann_399544_3232.html.

LYOTARD, Jean-François. **Heidegger e "os judeus"**. Tradução: José Seixas Sousa. Petrópolis: Vozes, 1994.

LYOTARD, Jean-François. La qualité du silence. **Aléa: La Communauté, le Nombre**, v. 4, p. 55-63, 1983a.

LYOTARD, Jean-François. **Le différend**. Paris: Editions de Minuit, 1983b.

MARTY, Éric. Shoah. Généalogie d'un nom, histoire d'une négation. **Cités**, v. 57, n. 1, p. 139-158, 2014. <https://doi.org/10.3917/cite.057.0139>.

NANCY, Jean-Luc. La représentation interdite. **Le genre humain**, v. 36, n. 1, p. 13-39, 2001. <https://doi.org/10.3917/lgh.036.0013>.

NANCY, Jean-Luc. Un souffle. **Rue Descartes**, n. 15, p. 13-16, 1997. <https://www.jstor.org/stable/40958777>.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3-20, jan./jun. 2010.

SLIWINSKI, Sharon. **Human rights in camera**. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2011.

SLIWINSKI, Sharon. The aesthetics of human rights. **Culture, Theory & Critique**, vol. 50, Issue 1, p. 23-39, 2009. <https://doi.org/10.1080/14735780802696336>.

YOUNG, Sandra. A New Poetics of Testimonial Activism: Feminist Creative Practice and the Imagining of Just Futures. **9º Encontro Anual da Memory Studies Association (MSA)**. Praga, 14-18 de julho de 2025.

Recebido em 29 de setembro de 2025.

Aprovado em 1º 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.