

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**ENTRE IMAGENS E SOBREVIVÊNCIAS: NOTAS SOBRE  
*NOITE E NEBLINA E SHOAH***

RICARDO FERNANDO FERREIRA LESSA FILHO

Recife

2016

RICARDO FERNANDO FERREIRA LESSA FILHO

**ENTRE IMAGENS E SOBREVIVÊNCIAS: NOTAS SOBRE  
*NOITE E NEBLINA E SHOAH***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, na linha de pesquisa em Estéticas e Culturas da Imagem e do Som.

Orientadora: Profa. Dra. Angela Freire Prysthon

Recife

2016

Catálogo na fonte  
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

L638e Lessa Filho, Ricardo Fernando Ferreira  
Entre a imagens e sobrevivências: notas sobre Noite e neblina e Shoah  
/ Ricardo Fernando Ferreira Lessa Filho. – Recife, 2016.  
107 f.: il., fig.

Orientadora: Angela Freire Prysthon.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro  
de Artes e Comunicação. Comunicação, 2017.

Inclui referências.

1. Noite e neblina. 2. Shoah. 3. Nazismo. 4. Sobrevivência. 5. Memória.  
I. Prysthon, Angela Freire (Orientadora). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2017-22)

Ricardo Fernando Ferreira Lessa Filho

**TÍTULO DO TRABALHO:** Entre imagens e sobrevivências: notas sobre Noite e neblina e Shoah

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 26/02/2016

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Rodrigo Octávio D’Azevedo Carreiro  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Profa. Dra. Ilana Feldman Marzochi  
Universidade Estadual de Campinas

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Angela pelo apoio e flexibilidade que me permitiram ir a fundo no tema da dissertação, e sobretudo, por ter acolhido a minha ideia originária, lá na metade de 2013, quando tudo ainda não passava de um esboço, de um vestígio irregular e incerto. Muito obrigado, querida. Ao Rodrigo Carreiro também devo uma gratidão imensa pelas observações, pela celeridade e pelo incentivo constante na elaboração do texto e na transformação do mesmo em artigos. Seus apontamentos, de fato, condensaram da melhor forma possível o que hoje está materializado aqui.

Aos meus pais, Ricardo e Seldja, agradeço pela vida mesma e pela confiança sempiterna em tudo o que escolhi. O carinho e o amor despendido por eles ao longo de toda vida me sustentaram nos momentos mais delicados. Aos meus irmãos, João Paulo e Vinícius, a todos os momentos, antes e depois deste trabalho, que compartilhamos. Agradeço-os. Minha avó, Selma, que me recebeu em sua casa durante todo o ano de 2014. As minhas tias, meus primos maternos. Todos pernambucanos que me acolheram de uma forma tão intensa. Aos amigos de toda uma vida, Ranieri, Fernando pela aprendizagem intelectual e, sobretudo, emocional, apaixonante em relação a tudo o que se move, que pulsa, que vive. Obrigado pelas palavras e pelos silêncios, meus amigos. Ao amigo André Antônio agradeço pelo incentivo e ajudas fundamentais para todo o início deste trabalho. Aos amigos do cotidiano, Riccardo, Gabriela, Julia, Arthur, Laelson, Rodolfo, agradeço por toda leveza das conversas tão necessárias diante de um tema tão doloroso como é o da Shoah.

E por último, agradeço à Myllena. Ela que fez da minha própria vida um testemunho do amor. Mimi, este trabalho se abriu com o teu amor e também se encerra nele – e na sobrevivência do que restou, algo renascerá.

“A imagem do homem está inseparável, daqui para frente, de uma câmara de gás”

Georges Bataille, “Sartre”

## Resumo

Esse projeto objetiva analisar a partir de imagens que sobreviveram ao genocídio perpetrado pelo nazismo o que resistiu da vida humana e deste modo resgatar de tais imagens sua ardência, sua clemência mais íntima e dolorida. Ver mais verdadeiramente as imagens de *Noite e neblina* e *Shoah* é resgatar uma história dos vencidos, é dar uma fisionomia possível à memória do horror nazista. Em ambos os filmes as imagens possuem um traço de resistência à destruição, e por justamente resistir à aniquilação absoluta as imagens de *Noite e neblina* e *Shoah* ardem ao tocar o real e deste modo parecem queimar quem as vê – porque sua sobrevivência exige que as olhemos, que a interpretemos de outro modo, de forma *mais verdadeira*. Nossa hipótese é a de que na indivisível fortaleza à desapareição essas imagens (arquivos, sobreviventes, ardentes) permitem uma possibilidade de exercer a memória dos vencidos - seus rastros outrora imperceptíveis, esquecidos. Nosso objetivo consiste, portanto, em investigar os rastros que os corpos dessas imagens inscrevem na história do século XX – século em que a imagem do homem já não pôde mais ser dissociada de uma câmara de gás.

### Palavras-chave:

1. Noite e neblina; 2. Shoah; 3. Nazismo; 4. Sobrevivência; 5. Memória.

## Abstract

This paper establishes an analyses based on images that survived of the genocide perpetrated by Nazism and what left of the human life and thereby rescue such images its blazing, its clemency most intimate and painful. See more truly the images of *Night and fog* and *Shoah* is rescue a history of the vanquished, it is to give a possible physiognomy to the memory of Nazi horror. In both films the images have a trace of resistance to destruction, and rightly resist the absolute annihilation, the images of *Night and Fog* and *Shoah* flames to touch the real and thus seem to burn their viewers - because its survival requires that we look, we interpret it otherwise, in the *more truly* form. Our hypothesis is that the undivided fortress to the disappearance of these images (archives, survivors, blazing) allow a possibility of exercising the memory of the vanquished - their traces whilom forgotten. Our goal is therefore to investigate the remains of the bodies of these images inscribes in the history of the twentieth century - the century in which the image of man is henceforth inseparable from that of the gas chamber.

### Keywords:

1. Night and fog; 2. Shoah; 3. Nazism; 4. Survival; 5. Memory.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O testemunho diante da catástrofe	26
1.1 Da etimologia: o termo testemunha	33
1.2 <i>Noite e neblina</i> , primeira parte	36
1.2.1 Bergen-Belsen, George Stevens e Godard	48
2. <i>Noite e neblina</i> , segunda parte	53
2.1 Imagens ardentes, imagens que queimam	55
3. <i>Shoah</i> de Claude Lanzmann	78
3.1 Do irrepresentável (e inimaginável) à abjeção do arquivo	90
3.2 A radicalidade da morte	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	102

## INTRODUÇÃO

Como *introduzir* o horror mais extremo a partir de uma *escritura*, que é ao mesmo tempo escrita e imagem? Como suportar o estudo do testemunho da Shoah quando a mínima nota introdutória sobre ele já se desfaz em dor? E das imagens fundadas pelo nazismo, como *olhar* a desorbitação do homem, a aniquilação mais brutal do vestígio humano amalgamadas, eternizadas? Como vê-las e ainda *insistir* em continuar a ver apesar de todo soçobrar, de todo sufocamento que suas presenças latejam?

Conduzidos por um silêncio poderíamos responder das maneiras mais variadas, mas à luz de Marc Bloch (2002, p.67) a nossa resposta não haveria de ser outra senão a de “unir os estudos dos mortos ao tempo dos vivos”, porque é “indispensável dizer o passado, recobrar a memória”, e cujo ressuscitar da memória do nazismo, dos *Lager*<sup>1</sup>, hoje, é “continuar um combate travado no momento em que estavam ainda ativos (TODOROV, 1995, p.279, 282), é dizer, que a exumação da memória da morte da Shoah deve sempre emergir para justamente evitar aquilo que Pierre Vidal-Naquet (1988) chamou de *os assassinos da memória*.

Ao falar *da* história sempre teremos de estar *na* história (DE CERTEAU, 1982), assim se os fatos e os dados históricos não são necessariamente a ponta de lança de nosso trabalho, jamais poderíamos abdicar da noção fundamental que a dialética da História nos permite, porque em seu discurso mais fecundo a História materializa-se em memória, e é justamente a partir desta materialização onde o nosso trabalho pode existir. Na exasperação da lembrança da catástrofe surge o testemunho, esta escritura cindida, lacunar, exaurida pela dor e pelo horror instaurados pelo nazismo e codificado como Shoah: o “desabamento”, o “desastre” do homem perante o homem; o extermínio mais profundo que o homem executou sobre o humano de seu semelhante – sobre si mesmo.

A importância e a complexidade do testemunho diante da catástrofe nazista residem no espectro sem paralelo de tal genocídio, na confrontação que a testemunha que sobreviveu a tal acontecimento tem em suportar todo o peso da memória da dor, do horror mais extremo, inclassificável. Para testemunhar, a testemunha teve de sobreviver à vergonha sem fim, à fome inominável, à humilhação absoluta da sua condição humana. E como,

---

<sup>1</sup> *Lager*, derivado da palavra alemã *konzentrationslager*, é o termo que muitos dos estudiosos da Shoah usam para definir os campos de concentração e de extermínio nazistas.

parecem sempre dizer as obras testemunhantes de Primo Levi, Jean Améry, Robert Antelme, Paul Celan, permanecer homem depois da perda incontestável do humano após a Shoah, após Auschwitz?

Philippe Lacoue-Labarthe, quando convidado para escrever um artigo sobre a obra-prima de Robert Antelme, *A espécie humana* (livro de memórias, testemunho basilar dos campos nazistas), diz sobretudo que é “incapaz de falar, de meramente falar, sobre tal mágoa” e que esta incapacidade é porque “não existe nada a dizer; e isso já é muito” (LACOUE-LABARTHE, 2003, p.129). A exalação da dor mesmo para um pensador extraordinário como Lacoue-Labarthe é aquilo que sufoca todo o dizer, toda a força de sua escritura. Mas uma força última, colossal, fez com que Robert Antelme escrevesse em 1947 (o mesmo ano de publicação de *É isto um homem?* de Primo Levi, outra obra-prima sobre a memória do horror nazista) o seu livro, mas somente ele e nada mais depois, ajuda-nos a entender um pouco mais a dor, a exasperação mais profunda de quem mais do que sobreviveu à Shoah, foi capaz de dar seu testemunho, de escrever sobre o mais dilacerante momento do homem – de reconstruir a partir da lembrança da catástrofe o quase fim do humano.

“Devemos aprender a viver com esse vazio. Devemos manter nossa plenitude, mesmo no nada” (BLANCHOT, 2003a, p.56). Assim, na sustentação desta plenitude que nos diz Maurice Blanchot, diante do tema, das *imagens que emergem* a partir dele, um dos desafios de nosso trabalho é perseverar no caminho da compreensão de tal acontecimento, de tal experiência limítrofe. A *escritura* da catástrofe que ao mesmo tempo nasce e desintegra, cura e fere, renasce para poder ser fragmento, vestígio, a dor mais íntima do *Nachleben*<sup>2</sup>, de sua sobrevivência mesma, a saber: o testemunho. E este testemunho da Shoah, de seu horror, como último suporte, como vontade indestrutível de permanecer vivo para justamente poder contar, e o que Antelme (2013) chamou de “nossa lucidez”, foi a fagulha improvável que fez com que o homem, ao constatar o seu quase fim, trespassasse a própria dimensão da morte e saísse dela disposto a incitar o único destino de sua sobrevivência: dar testemunho.

---

<sup>2</sup> Palavra alemã que literalmente significaria algo como “pós vida”, mas que na esteira de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, preferimos usar a tradução de “sobrevivência”

### **Imagens, sobrevivências: *Noite e neblina* e *Shoah***

O genocídio nazista legou ao mundo a insuportável questão: “O que é isso, humanidade? A espécie humana?” (LACOUÉ-LABARTHE, 2003, p.130). E se Levi, Antelme, Celan, Améry, Bettelheim, cada qual ao seu próprio modo, inclassificável, inimitável, tentaram responder à luz da literatura (de testemunho) a tal questão, o cinema, no que há de mais petrificante em sua presença, também contribuiu de forma originária para ajudar a compreender a pergunta deixada ao mundo pelo regime nazista. *Noite e Neblina*, e a imagem-arquivo como testemunho, como resíduo material da catástrofe a partir das imagens dos campos, revela-nos como os espaços concentracionários do nazismo ao exterminar daquele modo o homem abala o nosso sentido de humanidade, isto é, que Hitler não somente desejou exterminar o homem (judeu, “degenerado”) enquanto presença física, mas também tentou aniquilar a dimensão do humano, o que há de orgânico, de sensível, de vida plena no próprio homem. Ele, portanto, desejou exterminar não somente a vida humana, mas toda a sua possível sobrevivência.

*Shoah*, o filme de quase dez horas de duração, inversamente à *Noite e Neblina*, apresenta e executa a ideia de uma memória da dor presentificada a partir dos relatos das testemunhas dos campos nazistas sem usar uma única imagem-arquivo, sem mostrar um único traço da imagem de um cadáver. Assim, embora em polos estéticos tão distintos, os filmes compartilham de uma linha histórica convergente: tratam do *mesmo* tema (dentro do *mesmo* tempo histórico), abordam cada um a partir de um sentido estético particular uma *mesma* memória da dor: a destruição do homem nos *Lager* nazistas, a sua transmutação em cinzas, em rastros. E que apesar de toda a destruição, de todo gesto em fazer desaparecer o vestígio humano, tais filmes ecoam um símbolo: o *Nachleben*, a resistência absoluta à aniquilação, transformando o aceno do extermínio em lembrança que arde, que nos fagulha para melhor resplandecer sua inscrição – sua memória – em nosso mundo.

O cinema, portanto, tal como a literatura de testemunho, oferece-nos a possibilidade de imaginarmos o horror que o nazismo vinculou ao homem - à sua carne, ao seu rosto, à sua presença -, ensina-nos a aceitar que no *Lager* “existiu a testemunha (o mártir): a neve, a lama, a luz escassa, o frio”, e que isso significa que o homem “humilhado, deposto, despido” ainda sim é capaz de “fundamentalmente ultrapassar todo nosso infortúnio” (LACOUÉ-LABARTHE, 2003, p.130).

Assim, o nosso trabalho tentará buscar nas imagens mesmas de *Noite e neblina* de Alain Resnais e *Shoah* de Claude Lanzmann não somente os traços do horror que estes filmes exalam, mas que em cada vestígio de imagens que esses filmes apresentam diante de nós há ali algo que nos olha, que parece clamar por uma outra verdade – evidentemente mais *interior* do que o evidente exterior que as imagens mostram. Entendemos que este clamor das vidas partidas que tanto *Noite e neblina* quanto *Shoah* evocam a partir de suas imagens é justamente uma das definições basilares de nosso trabalho: sobrevivência. Que os rostos que complementam as presenças destes dois filmes só ali estão para clamar, em silêncio, em lágrimas, em dor, suas possíveis sobrevivências à desapareição, ao esquecimento mais profundo.

Desta maneira almejamos dedicar a essas imagens um trabalho de escrita, de imaginação, um ensaio em toda a dor de olhá-las de mais de perto para justamente sermos olhados por elas – e toda a dificuldade que este gesto porta em si mesmo – e assim tentar

esboçar sua fenomenologia, situar seu teor histórico, compreender seu valor perturbador para nosso próprio pensamento. Isso não aconteceu sem dor: dificuldades intrínsecas de enfrentar tais imagens, dificuldades extrínsecas de enfrentar uma polêmica relativa ao fato mesmo de lhes atribuir tal importância. Essas dificuldades não são minhas; elas acompanham, penso, toda decisão “cultural” ligada à transmissão e à museificação de um acontecimento histórico de consequências - memoriais, sociais, filosóficas, políticas - consideráveis (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.120).

E como Arlette Farge (2009, p.37), acreditamos que “a emoção é um instrumento a mais para polir a pedra, a do passado, a do silêncio”, justamente para que tais imagens (essas *pedras da memória*) nunca sejam analisadas, exumadas a partir de uma neutralidade, ou seja, de uma descrença, de uma indiferença à história inscrita em sua matéria de sobrevivência. Fazer do desarranjo e das rupturas das vidas humanas um salmo de luz para profundamente imaginar apesar de tudo todo o testemunho (toda a sobrevivência) forjado a partir dos filmes de Alain Resnais e Claude Lanzmann

E é necessário nos perguntarmos: o nosso trabalho dará conta de tamanho sofrimento? Acreditamos que o pesquisador, o historiador é, como disse Arlette Farge (2011, p.13), responsável pelo sofrimento dos documentos que ele pesquisa, e ao eleger o tema da Shoah, da análise da catástrofe nazista a partir de imagens, tivemos sempre em mente a potência (muitas vezes insustentável) de tal horror, e que portanto é nossa inteira responsabilidade suportar a dimensão do sofrimento, da morte mais extrema que o nosso tema exige sem nos deixarmos cair num fatalismo ou dolorismo abundantes.

A Shoah, para Jean-Luc Nancy (2003, p. 114), pronunciou somente duas sentenças: “seu *ethos* e seu *pathos* – sua maneira e seu sofrimento”, e tentaremos, assim, fazer dessa pronúncia sofrida um mundo a compreender, e não um dado inevitável e absoluto. Se é através da sua “impenetrável resistência à aniquilação” que o homem torna-se uma “afirmação absoluta”, diz Nancy (ibid.), então é na sua destrutibilidade que o homem, por ser indestrutível, foi capaz de dar testemunho – de sobreviver apesar de tudo.

\*\*\*

O texto que se segue será disposto em três capítulos. No primeiro deles, faz-se uma imersão na teoria do testemunho (sua história, sua etimologia, sua aporia), em todo o seu significado lacunar, frágil, o elo deteriorável entre a vida (a sobrevivência) e a morte da testemunha da Shoah. Em sua fragilidade e dor, o testemunho emerge para que jamais esqueçamos do horror, das imagens da morte que o nazismo fraturou no mundo. E por falar em imagens optamos por fundir esta teoria do testemunho diante da catástrofe às imagens fundadas pelo nazismo. Neste primeiro capítulo, sobretudo, abordaremos a primeira parte de *Noite e neblina*: sua importância histórica (as imagens-arquivo como testemunho fundamental e como prova material do horror nazista), também como os equívocos históricos presentes no filme de Alain Renais. Para finalizar esse primeiro momento, traremos à baila um excerto de *Histoire(s) du cinema* de Jean-Luc Godard, onde ele funde uma imagem-arquivo de Buchenwald e Dachau com o rosto de Elizabeth Taylor, ambas as imagens produzidas pelo cineasta americano George Stevens.

O segundo capítulo, por sua vez, embora continue a partir das imagens de *Noite e neblina*, tratará especificamente antes de uma fenomenologia da imagem, sobre uma *filosofia da imaginação*, ou seja, que antes de nos basearmos em Husserl, Merleau-Ponty ou Sartre (portanto, na história da fenomenologia mesma) a ponta de lança de nossa análise evocará consequentemente Georges Didi-Huberman, Arlette Farge, Jacques Lacan entre outros para justamente *dar um nome* aos momentos inimagináveis capturados nas imagens do filme de Resnais. Que diante (e dentro) da sobrevivência, nenhuma imagem está completamente estática – porque em seu interior há uma invocação, um chamamento, um *movimento* que ao ser percebido faz chamejar sua dor em nós.

No terceiro e último capítulo, abordaremos os testemunhos a partir do rosto humano em *Shoah* de Claude Lanzmann. Um filme imenso, mas que em sua raiz mais íntima o seu

realizador, há mais de vinte anos, pareceu cimentar nesta obra toda a compreensão possível da catástrofe nazista. Tentaremos mostrar que não somente as vozes perfuradas pela profunda dor do extermínio, como justamente nos dar a ver *Shoah*, são legítimas, mas que todo o trabalho da memória do horror (da literatura às imagens-arquivo, ou seja, todo e qualquer rastro da sobrevivência) deve ser posto à luz do tempo para sempre ser retrabalhada, reconhecida, renovada às gerações por vir. E que toda a abjeção ao arquivo que Lanzmann promoveu ao longo das últimas décadas parece ser aniquilada na história mesma de seu filme diante do tempo: de que toda imagem, ao seu fim, tornar-se-á arquivo daquilo que ela testemunha.

\*\*\*

E acreditando que não poderíamos expor profundamente as imagens de *Noite e neblina* e *Shoah* sem antes pensar a ideia estética do nazismo em si, ou seja, sem antes versar sobre a tentativa de Hitler e seu Terceiro Reich em fundar um mito próprio (da raça ariana, superior, do mito do sangue) que foi onde residiu todo o fundamento do extermínio nazista, isto é, todas as imagens, todas as cinzas dos corpos e vidas aniquiladas, ao mesmo tempo que toda sua sobrevivência, o *Nachleben*, decidimos inserir nesta introdução ao nosso trabalho uma importante radiografia do ideal estético e genocidário do nazismo, também como a questão do modo de operação inimitável residentes nos *Lager*, que fez da vida humana uma vida abandonada de todo o direito – e que deste modo quase aniquilou sua sobrevivência, sua memória, *locais* onde justamente residem a história de *Noite e neblina* e *Shoah*.

Assim, neste abandono da vida humana, o nazismo a transformou naquilo que Walter Benjamin (1986) chamou de *vida nua*: a vida desprovida de todo o direito, de toda justiça, a vida do *homo sacer*.

### **O nazismo e o seu mito**

Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (2002, p.29) evidenciam a dificuldade em compreender antes de mais nada a formação da ideologia nazista, apontando a descrição dessa ideologia como um mito, porque, segundo os autores, a “figura alemã do totalitarismo é o racismo”. Na evidência dessa figura alemã totalitária, fazendo coro à

dupla de autores, tomamos a liberdade de acrescentar que não é a de um racismo simplificado que emergiu perante o estado hitlerista, mas que a ideologia estética do nazismo condensou-se à luz de um racismo *extremado*, porque viu no extermínio a pedra angular de sua ideologia estética, de seu mito, ao mesmo tempo que somente a partir da aniquilação do corpo judeu, o corpo do homem ariano poderia atingir a sua fulguração absoluta.

O corpo para o nazismo é uma essência estética, é a partir dele que se dá o nascimento de uma ideologia – ou como Hitler havia sonhado, uma mitologia. O berço da nova tipologia estética da humanidade, para o nazismo, inicia-se de dentro para fora do corpo. “A Estética nasceu como um discurso sobre o corpo” (EAGLETON, 1993, p.17), justamente: um corpo explorado como um instrumento de identificação, cristalizado pela busca da estética dos povos Antigos, sobretudo da perspectiva do tipo grego, do corpo da Grécia mítica – porque tanto para Hitler como para Rosenberg<sup>3</sup>, os gregos eram os arianos da Antiguidade. Aos olhos nazistas, essa “Grécia mítica fornece de modo geral não diretamente um modelo, mas antes um recurso, ou seja, a ideia de uma energia que assegura e faz funcionar a identificação” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2002, p.43). A identificação é a figura da busca, é *Gestaltung*, a figuração nazista. Figuração (e fulguração) do corpo, que é também a ideia do tipo a ser imitado (o tipo ou modelo grego), identificado – o mito a ser fundado:

o mito é uma ficção no sentido forte, no sentido ativo da fabricação, ou, como Platão afirma, da "plástica": ele é portanto um *fictionnement* (*fictionnement*) cujo papel é o de propor, ou mesmo de impor, os modelos ou os tipos [...], tipos a serem imitados, dos quais um indivíduo - ou uma cidade, ou um povo inteiro - pode ele mesmo se apropriar e com eles se identificar (Ibid., p.32-33).

A dimensão mítica sonhada por Hitler não caberia somente no tempo secular, mas sobretudo nos milênios<sup>4</sup> (naquilo que eles têm de infinito e incomparável, onde finalmente o mito pode ser fundado), porque foi o homem ariano, segundo o *Führer*, o

---

<sup>3</sup> Alfred Rosenberg foi um dos principais ideólogos e teóricos nazistas, o responsável por “legitimar” toda a perspectiva racial do Terceiro Reich. Em 1930 publicou *O mito do século XX (Der Mythos des zwanzigsten Jahrhunderts)*, que ao lado de *Mein Kampf* de Adolf Hitler, foram os livros de cabeceira dos líderes nazistas.

<sup>4</sup> Como encontra-se apontado em um excerto escrito por Hitler: “Em poucos milênios e mesmo em poucos séculos, os arianos criaram as civilizações que portavam desde a origem, de modo completo, os traços interiores de suas essências (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2002, p.58).

fundador da civilização (*Kulturbegründer*) ou o criador da civilização (*Kulturschöpfer*), ao mesmo tempo que o povo judeu “é o destruidor de civilizações (*Kulturzerstörer*). É destruidor pelo fato de não ter nenhuma 'visão' própria: não sabe mais do que ser parasita dos outros povos e culturas. Sua visão de mundo se detém à manutenção de sua 'raça' por meio desse parasitismo” (NANCY, 2006, p.47). O judeu como parasitagem que deve ser exterminada, como raça destruidora das civilizações, que não possui outro destino senão a evaporação de sua história perante os *Lager*. O nazismo deste modo ousou transformar a “história em natureza” (BARTHES, 2001, p.150), ou seja, a partir da natureza de seu mito, o nazismo tentou aniquilar a história judaica, a presença do corpo judeu no mundo – e tudo o que um corpo em sua presença extenuante carrega consigo: cultura, história, genética, utopia.

A ideologia estética do nazismo ao apontar a construção do mito de sua história, toma como sustentáculo imprescindível o *Blutmythos* (mito do Sangue) ou *Blut und Boden* (Sangue e Solo) para legitimar a soberania da raça ariana. Hitler ilustra este *Blutmythos* ao dizer que é impossível transformar um negro em alemão ensinando-o a língua alemã, porque para o líder nazista “a raça, o povo, liga-se ao *sangue* e não à língua” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2002, p.55). Ou como nas palavras do próprio *Führer*: “Os Estados desaparecem, as classes mudam, os destinos dos homens transformam-se; restamos e deve restar-nos algo: o povo em si enquanto substância de carne e de sangue” (HITLER apud CONTE; ESSNER, 1998, p.20). O sangue para o nazismo é a última dimensão de resistência (e estreme) ariana, ele é aquilo que enquanto fundação genotípica torna-se inviolável, ao mesmo tempo que a língua (alemã) configura-se como signo violável ao ser ensinada para um ser alógeno, porque mesmo ao aprender o alemão, o negro, para Hitler, jamais será possuidor do sangue ariano, de seu *Blutmyth*.

Assim, “o mito torna-se de certo modo o sangue e o solo de onde, em suma, ele jorra” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2002, p.56), e a *imortalidade* da raça ariana só pode existir como tal a partir da pureza do Sangue, e que o povo germânico-ariano “só se torna mortal se perverter, pela mestiçagem racial, o seu próprio sangue”, e que para conservar a sua “essência divina primeira, o sangue deve passar puro através das épocas” (CONTE; ESSNER, 1998, p.21). Essa exigência do sangue puro é a demanda da raça ariana, cuja eternidade virtual, sempre frágil, a ideologia estética nazista solicita para si. Portanto o *Blutmyth* é também a honra da raça nazista, é dizer, que a ideia mítica do nazismo advém da congregação dos mitos, onde o mito do Sangue acaba por fazer parceria com mito do sol, o mito do corpo, o mito das raças (ariana e as degeneradas), o mito do povo fundador da civilização, de outro modo: a ideologia estética do nazismo é justamente esta

aglomeração de mitos que acaba por convergir no racismo extremo, no ódio absoluto ao humano – em sua destrutibilidade.

O sangue para o nazismo no momento em que serviu para justificar a construção de seu próprio mito de raça superior, também foi o signo onde sua catástrofe pôde materializar-se como tal. O *Blutmyth* somente triunfaria a partir da ideia soberana de um domínio absoluto de sua presença nos arianos, e para tal, a aniquilação total do judeu, de seu sangue degenerado (e “desmitificado”) tinha de ser imperiosa. O nazismo não via o judeu como tipo defeituoso e mal acabado, mas como o antípoda do próprio homem germânico:

Nesse sentido é essencial revelar que o Judeu não é simplesmente uma raça ruim, um tipo defeituoso: ele é o antítipo, o bastardo por excelência<sup>5</sup>. Ele não possui cultura própria, pois o monoteísmo é anterior a ele. O Judeu não possui *Seelengestalt* (forma ou figura da alma) e, logo, não possui *Rassengestalt* (forma ou figura da raça): a sua forma é informe (LACOUE-LABARTHE; NANCY, 2002, p.53).

O homem germânico é o homem da identidade e da forma singular e concreta. O judeu, no amorfismo de sua alma e raça, é o ser de universo abstrato, sem mundo. Rosenberg, indo ainda mais fundo na despersonalização do judeu, diz que o mesmo não é o “antípoda do Germânico, mas a sua ‘contradição’”, de outro modo, o judeu não pode ser um “*tipo* oposto” ao homem germânico, porque sua presença amorfa o condena à “ausência mesma do tipo, como perigo presente em todo vir a ser bastardo, que também é sempre parasitagem” (Ibid.). A cartografia sanguínea e genética do ariano, para o nazismo, só pode existir em absoluto sem antítipo, sem presenças amorfas, degeneradas.

Nesta nefasta ideia de sangue e corpo superiores, o nazismo glorifica todo o seu processo genocidário das “raças degeneradas”, em outras palavras, o extermínio dos judeus executado pelo Terceiro Reich foi excerto basilar da ideologia estética almejada por Hitler, de modo primeiro a banhar de sangue degenerado a geografia do mundo, para dar ao seu *Blutmyth* a *substância* necessária para existir como mito primevo da civilização, transformando deste modo o sangue e as tipologias das “raças degeneradas” em cinzas – porque as cinzas, para o nazismo, significariam a evaporação das provas, a desapareção absoluta dos corpos dos deportados incinerados a céu aberto, essas mesmas cinzas

---

<sup>5</sup> O exemplo com um perverso darwinismo de pano de fundo que Hitler em seu *Mein Kampf* justifica a aniquilação dos “bastardos” no mundo animal é quando laboriosamente usa o exemplo das espécies animais que se acasalam apenas no interior do mesmo tipo, e as proles bastardas são mortas ou deixadas à morte.

significariam a invalidade do testemunho enquanto relato sobrevivente, elas significariam, por fim, que o horror não existiu<sup>6</sup>.

Transformando o sangue e o corpo judeu em cinzas, a ideologia nazista aqui não foi outra coisa senão uma tentativa de aniquilar toda e qualquer possibilidade do testemunho. Diz-nos Jacques Derrida:

As cinzas são aquilo que aniquila ou ameaça aniquilar toda e qualquer possibilidade de testemunhar a aniquilação. As cinzas são as figuras da aniquilação sem resto, ou sem um arquivo legível ou decifrável. Talvez isso nos levaria a pensar nessa coisa tenebrosa: a possibilidade de aniquilação, o desaparecimento virtual da testemunha, mas também da capacidade de testemunhar, que é aquilo que seria a única condição de dar testemunho, a única condição da possibilidade enquanto sua impossibilidade - paradoxal e aporética (DERRIDA, 2000, p.182).

As cinzas como ameaça à aniquilação do testemunho, “como simbolismo do corpo morto” (TIBURI, 2006, p.258), como vestígios fundados a partir dos campos nazistas, da Shoah, onde as “raças degeneradas” foram exterminadas como piolhos, como parasitas peçonhentos à existência ariana. Os *Lager* possuem esta profunda cisão entre a vida e a sua dignidade, entre a morte e a sua radicalidade. Auschwitz, Treblinka, Sobibor, Chelmno, Majdanek, Belzec: espaços onde o homem que é “o indestrutível que pode ser destruído” (BLANCHOT, 2003b, p.61), foi destruído apesar de sua indestrutibilidade.

Diante dos campos da morte o nazismo, como escreveu Hannah Arendt (1999), finalmente supera a *solução política* dos judeus e executa a ideia obsessiva de Adolf Hitler: fazer da Alemanha e dos países dominados pelo Terceiro Reich territórios *Judenrein* (livre de judeus) a todo e qualquer custo ao executar a *solução física* da questão judaica, ou seja, a Solução Final (*Endlösung*), o extermínio dos judeus europeus. A destruição perpetrada pelo nazismo ao povo judeu não foi somente na ideia da aniquilação completa da presença hebreia, mas antes de exterminar o corpo através da Solução Final, o nazismo tratou de transformar os judeus em um povo sem identidade, transfigurando-os em seres apátridas em um primeiro momento, e logo em seguida expulsando-os de

---

<sup>6</sup> Georges Didi-Huberman cita a célebre frase de Jean-Luc Godard (“O esquecimento do extermínio faz parte do extermínio”), para concluir e corroborar com a noção de que o nazismo tinha a vontade de “tornar os judeus invisíveis, de tornar invisível a sua própria destruição. Esforçaram-se tanto nesse sentido que muitos, entre as suas vítimas, pensaramo mesmo, e muitos ainda hoje assim pensam” (2012, p.38). Também é importante citar Márcio Seligmann-Silva (2010, p.10): “O genocida sempre visa à total eliminação do grupo inimigo para impedir as narrativas do terror e qualquer possibilidade de vingança. Os algozes sempre procuram também apagar as marcas do seu crime. Esta é uma questão central, que assombra o testemunho do sobrevivente em mais de um sentido”.

suas terras legítimas (os judeus da Alemanha foram os primeiros a sofrerem tal violação, já que sem pátria e solo, as leis alemãs não poderiam protegê-los), e os primeiros depósitos onde estes judeus pararam foram os campos de concentração - essa é a *solução política* que Hannah Arendt tão bem explicou.

O que é um homem sem pátria, sem nome, sem um solo legítimo para habitar? A ideologia caliginosa do nazismo, agarrada à *solução política* da questão judaica, foi de destruir a dignidade do homem, todo o eflúvio de seu mundo antes de destruir seu corpo, sua vida através da *solução física*. Antes de matar fisicamente o judeu, a ideologia estética nazista o rebaixou à altura da terra (para que os hebreus não se esquecessem que, para Hitler, eles não eram mais do que insetos, pragas, parasitas), desabitou-o da noção de humanidade, fez perecer o humano no homem. Como conta David Rousset, ex-prisioneiro de Bunchewald:

O triunfo da SS exige que a vítima torturada permita ser levada à ratoeira sem protestar, que ela renuncie e se abandone a ponto de deixar de afirmar sua identidade. E não é por nada. Não é gratuitamente, nem por mero sadismo, que os homens da SS desejam sua derrota. Eles sabem que o sistema que consegue destruir suas vítimas antes que elas subam ao cadafalso... é incomparavelmente melhor para manter todo um povo em escravidão. Em submissão. Nada é mais terrível do que essas procissões de seres humanos marchando como fantoches para a morte (ARENDDT, 1999, p.22).

É a partir de 1941<sup>7</sup> que Hitler e o seu Terceiro Reich colocam em prática oficialmente com toda potência possível a *solução física* da questão judaica. Os campos de extermínio funcionam a todo vapor. Em quatro anos de funcionamento um número inesquecível e irreconciliável de seres humanos é aniquilado: seis milhões de vidas apagadas, jogadas nas valas, gaseificadas, incineradas, trituradas. Vidas cuja morte nazista deixou na absoluta indigência, sem nome, sem luto.

Campos de extermínio, de concentração, os campos da morte, enfim, os *Lager* exigem uma análise especialmente dedicada tamanha a reinterpretção de tantos limites, sejam éticos, humanos, jurídicos, estéticos, morais, antropológicos, filosóficos, que eles impuseram ao mundo.

---

<sup>7</sup> Se para a maioria dos historiadores e estudiosos da Shoah o início da execução oficial do assassinato dos judeus poloneses é vinculado ao ano de 1941, Hannah Arendt (1999, p.237) defende outro ponto de vista: “O massacre dos judeus poloneses foi decidido por Hitler não em maio ou junho de 1941, data da ordem da Solução Final, mas em setembro de 1939, como os juízes descobriram pelo testemunho prestado em Nuremberg por Erwin Lahousen, da Contra-Inteligência alemã: ‘Já em setembro de 1939, Hitler havia decidido matar os judeus poloneses’”.

## ***Os Lager e a vida humana abandonada***

A essência do fascismo não é o sacrifício da vida, mas matar a morte, fazer reinar a morte da morte, infectando com isso a vida, que perde assim todo sentido outro que a força pura.

*Claude Ranbant*

Na esteira de Michel Foucault em *As Palavras e as coisas* (2000), poderíamos dizer “que a noção de *humanidade* - a ser distinguida da de homem – surge após a Segunda Guerra Mundial, na sequência da ‘descoberta’ dos campos de extermínio alemães” (PENNA, 2006, p.127), de outra maneira, o horror nazista sob a efígie da Shoah, dos *Lager*, constituiu ao termo *humanidade* um sentido próprio no momento mesmo em que o homem se desfaz dele para poder compreender, não sem antes extirpar e exaurir-se em absoluto, a própria dimensão do humano aniquilada pelo nazismo:

Auschwitz não foi um “inferno” no sentido em que os seres que penetram nele não eram supostos experimentar uma “ressurreição” - mesmo que terrível -, mas sim a mais sórdida das mortes. E, sobretudo, estes seres não estavam ali para sofrer o “julgamento” final dos seus erros: entravam inocentes, e inocentes eram torturados e massacrados. O inferno é uma ficção jurídica inventada pela crença religiosa, ao passo que Auschwitz é uma realidade antijurídica inventada por um delírio político-racial (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.65).

Quando Didi-Huberman traz à baila em *Imagens apesar de tudo* a questão jurídica de Auschwitz (o maior e mais extenso dos campos nazistas, e que ao lado de Majdanek era o único que possuía em sua natureza um hibridismo, isto é, era ao mesmo tempo campo de concentração e campo de extermínio), esse sentido jurídico está vinculado à trilogia teórica desenvolvida por Giorgio Agamben<sup>8</sup> (2002, 2004, 2008) acerca da soberania e de seu estado de exceção, onde o soberano, sobrepondo-se à toda lei vigente, executa a *marcialidade*, a *exceção* que ele mesmo fundou. Ao impor o estado de exceção, o soberano cria de forma irreversível o *homo sacer* cuja vida é aquela “*abandonada* pelo direito. É o que Walter Benjamin denominou de pura vida nua” (RUIZ, 2012, p.4).

Agamben, fundindo a biopolítica de Foucault e a vida nua de Benjamin, atrelando-as à teoria de soberania estatal de Carl Schmitt (jurista e teórico do nazismo), faz emergir o *homo sacer* na efígie mesma do judeu, de outro modo, o filósofo italiano diz que o

---

<sup>8</sup> Didi-Huberman, como fica evidente no seu belo livro *Sobrevivência dos Vagalumes* (UFMG, 2011), é um grande leitor e crítico da filosofia de Agamben.

nazismo transformou o judeu em *homo sacer* quando considerou a vida humana (judia) em seu mero ser biológico, uma vida inferiorizada, sem direitos, *abandonada* de toda humanidade (de toda ideia de *humano*), cuja especificidade estava vinculada à “impunidade da sua morte e ao veto de sacrifício” (AGAMBEN, 2002, p.81). O judeu enquanto *homo sacer*, diante da soberania nazista, é aquele ser que embora insacriçável é absolutamente matável, cujo responsável por sua morte não será julgado porque tendo a vida sido *abandonada* pelo direito - lembremos da *solução política* da questão judaica executada pelo Terceiro Reich e tão bem descrita por Arendt (1999) -, não há lei que a proteja, e caso existisse, o estado de exceção poderia num único movimento vetá-la. Assim:

Essa figura jurídica paradoxal (o *homo sacer*) captura a vida humana pela exclusão ao mesmo tempo em que a inclui pelo abandono. É uma vida matável por qualquer um sem consequências penais, pois se encontra fora do direito. Ao estar fora do direito ocorre que não pode ser condenada juridicamente. Está exposta à vulnerabilidade da violência por ser desprovida de qualquer direito. Embora o direito não pode condená-la à morte (RUIZ, 2012, p.4).

É assim que Agamben (2002, p.81) se interroga: “o que é, então, a vida do *homo sacer*, se ela se situa no cruzamento entre uma matabilidade e uma insacriçabilidade, fora tanto do direito humano quanto daquele divino?”, e João Camillo Penna (2006, p.133) responde: “O *homo sacer* é, portanto, este ser paradoxal que cometeu um crime além de qualquer punição, indesejado tanto pelos deuses quanto pelos homens, fora da jurisdição de ambos, insacriçável, mas, por assim dizer, ‘matável’”. A ideia de uma sempiterna impunibilidade ao aniquilar a vida humana (judia) foi o que fez do nazismo a maior figura soberana de nosso tempo, que ao acessar e executar o seu poder marcial, seu estado de exceção, funda o *homo sacer*, a vida humana *abandonada*, que é ao mesmo tempo a vida nua (sacra), a vida banida de todo direito.

O *Lager* é a “materialização do estado de exceção cuja existência se generalizaria na modernidade” (Idem, 2008), e este gesto de exceção, ao transformar o *Lager* em local onde a vida torna-se nua, sacra, faz aquilo que profeticamente Walter Benjamin (1994, p.226) na década de 1930 já radiografava, de que a tradição dos oprimidos nos ensina que o estado de exceção é sempre a regra em que a vida humana está inserida, por isso ela é vida nua, sacra, é a vida do *homo sacer*. Assim o “soberano existe porque tem o poder de decretar a exceção do direito, ou seja, suspender o direito para decretar a existência da

vida nua”, porque quem tem “o poder de suspender o direito sobre a vida é sempre um soberano” (RUIZ, 2012, p.4-5).

Que a soberania nazista e o seu estado de exceção, que a vida nua por ela fundada é a vida do *homo sacer*, jamais esconderá o sentido primevo desta ideologia estética (soberana) de fazer do homem, do que há de humano nele, algo indigno de ser vivido e compartilhado. Porque esta soberania nazista não é outra coisa senão o extremo racismo à vida, ao domínio da biologia humana em que o poder soberano se incumbiu, separando-a em duas: da vida digna e da indigna de ser vivida, ou como escrevera Michel Foucault (1999, p.304), que o nazismo, sob a figura de seu extremo racismo exige “um corte: o corte entre o que deve viver e o que deve morrer”.

O nazismo como ideologia estética inserida diante da efigie do corpo ariano (superior, fulgurante em sua raça e alma), liga justamente o corpo do judeu (inferior, degenerado, sem posse de raça e alma), do *homo sacer*, da vida nua prestes a desintegrar como um objeto onde o seu estado soberano age para aniquilar a existência do corpo do antítipo. A desaparecimento do judeu, para o estado soberano nazista, está vinculada à incapacidade da história jurídica em condená-lo, isto é, em encontrar aparatos jurídicos onde o estado soberano possa ser *condenado* por executar a sua própria soberania.

Quando Agamben (2008) diz que os judeus na figura mesma do *homo sacer* foram exterminados como piolhos, compreendemos, finalmente, o judeu como ser insacrificável, mas absolutamente matável - e reside nesta possibilidade do assassinato sem punição a pedra angular do genocídio nazista e de seu aparato jurídico: se ninguém poderá punir Hitler por exterminar os judeus por eles serem insacrificáveis, diz a soberania nazista, resta apenas a possibilidade de matá-los como piolhos, insetos a partir da ideia marcial, do estado de exceção que somente o soberano pode exercer - eis a aparição, a materialização dos campos de extermínio como a última e mais elevada prática da ideologia estética nazista. Diante da desaparecimento dos rastros do corpo judeu no mundo (como vimos, transformar o genocídio dos judeus em algo que nunca existiu a partir das cinzas foi um dos pressupostos mais potentes do extermínio hitlerista) o estado soberano legitimaria sua exceção: matar o ser insacrificável sob o prisma da incapacidade de ser punido.

Diante da “estranheza absoluta dos campos”, de “sua desumanidade específica” (DES PRES, 1976, p.99), aterroriza-nos a constatação que todo o horror e barbárie perpetrados

pelo regime nazista nos *Lager* foram cometidos dentro de uma legalidade que o estado jurídico lhe permitia ao aplicar “legalmente o estado de exceção permanente e não aboli-lo nunca”, e cuja surpresa agonizante é de que em momento algum o “estado nazista [...] cometeu um ato de ilegalidade” (RUIZ, 2012, p.11), porque sempre teve o suporte de sua própria lei excedente, marcial. Giorgio Agamben (2002) constata de modo assustador que não somente os judeus na época do domínio do Terceiro Reich poderiam ser transformados em *homo sacer*, mas que todos nós, no atual mundo que vivemos, somos passíveis de tal transformação no momento em que a nossa vida biológica (*zoé*) e comunitária (*bios*) estão submetidas à força da biopolítica moderna, à estatização da vida, e deste modo ninguém, nenhuma vida está a salvo de ser *abandonada*, de tornar-se vida nua, *homo sacer* a partir do decreto de um estado de exceção.

Deste modo o que “ocorreu nos campos [...] supera de tal modo o conceito jurídico de crime”, que acaba por transfigurar o *Lager* “no lugar em que foi realizado a mais absoluta *conditio inhumana* que jamais existira sobre a terra” (AGAMBEN, 1995). Assim, os crimes nazistas são

crimes de uma nova espécie, e é preciso reconhecer sua especificidade, mesmo que isso não nos obrigue a rever nossas ideias sobre a “natureza humana”. Eles não têm nada de sobre-humano ou de sub-humano e, no entanto, são uma inovação histórica. A causa desses crimes não está nem nos indivíduos nem nas nações, mas no regime político em vigor (TODOROV, 1995, p.147).

E esses crimes de uma nova espécie acabam por criar uma nova “espécie” de homem, o *Muçulmano*. Esta figura é presença indelével nos testemunhos literários de Primo Levi, Robert Antelme, Jean Améry, Bruno Bettelheim. O *Muçulmano* é o homem destituído do humano, em sua destruição mais íntima, irreversível; é a imagem do homem arrancado de sua humanidade, de todo o sentido de viver – é a vida humana *abandonada*, tornada nua, sacra, *homo sacer*:

o “muçulmano” é o preso sem rosto que abdicou da luta, que não pode mais nem ser chamado de vivo nem de ter uma morte que mereceria esse nome. Figura de extrema desfiguração, o “muçulmano” é o não-homem que habita e ameaça todo ser humano, a redução sinistra da vida humana à vida nua. Por isso, ele é geralmente excluído do relato e da reflexão, já que sua inclusão ameaçaria todas as definições de humanidade vigentes até hoje. Exclusão, *lacuna* reivindicada por ninguém menos que Jean Améry quando escreve [...]: “O assim chamado *Muselmann*, como era denominado, na linguagem do *Lager*, o prisioneiro que havia abandonado qualquer esperança e que havia sido abandonado pelos companheiros, já não dispunha de um âmbito de conhecimento capaz de lhe permitir discernimento entre bem e mal, entre nobreza e vileza, entre espiritualidade e não espiritualidade. Era um cadáver

ambulante, um feixe de funções físicas já em agonia. Devemos, por mais dolorosa que nos pareça a escolha, excluí-lo da nossa consideração” (GAGNEBIN, p.13-14, 2008).

Que muitas das constatações dos sobreviventes dos campos nazistas sejam que os carrascos hitleristas fossem “pessoas comuns”, “como nós” (TODOROV, 1995, p.153) é justamente porque é “*enquanto semelhante* que um ser humano se transforma no carrasco de um outro ser humano” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.194), que o *Lager* não se limitando a destruir a vida do homem residente nele, mas como também todo o seu eflúvio humano, sedimentou uma *dissemelhança*, uma impossibilidade do homem reconhecer em um outro rosto humano alguém semelhante a si mesmo. A vida humana reduzida à vida nua, o homem ao *homo sacer*, ao *Muculmano* (“o não-homem que habita e ameaça todo ser humano”); é este o inextinguível símbolo da morte que o nazismo gravou ao mundo, à humanidade: não somente matar o homem, mas exterminar a própria morte humana, o seu luto, ou como escreve Jeanne Marie Gagnebin (2000, p.110): a “impossibilidade do luto responde a impossibilidade do nascimento verdadeiro, pois somente o reconhecimento da morte permite a plenitude da vida”.

Em sua ideologia estética o nazismo quis destruir todo o vestígio do extermínio não somente para ratificar e fazer reinar a “morte da morte”, mas para que toda a vida plena, mesmo ainda viva, deixasse de existir.

\*\*\*

Assim, portanto, após escavar a ideia de aniquilação perpetrada pelo nazismo, o resíduo que sobra é justamente o da sobrevivência – esta matéria de resistência desconhecida, imensurável onde reside toda a presença de *Noite e neblina* e *Shoah*. Desde as primeiras leituras (de textos e de imagens) já sabíamos do perigo e da dor irreconciliáveis que um trabalho desta estirpe causaria em nós. Mas é justamente na ferida onde a escritura pode descascar-se, tornar-se carne, organismo vivo. Nesta experiência feita a partir de sofrimento, aporias, impossibilidades, fôlegos rasgados e mãos tiritantes, tentamos registrar nas páginas a seguir um relato da humanidade que apesar da catástrofe, de todo gesto genocidário do nazismo, pôde resistir, sobreviver à desapareção absoluta e realizar o movimento interminável de seu *Nachleben*, de sua sobrevivência: contar ao mundo o que o homem fez a si mesmo.

## 1. O testemunho diante da catástrofe

<i>Fundo</i>	<i>Tief</i>
<i>na fenda do tempo</i>	<i>in der Zeiteinschrunde,</i>
<i>no</i>	<i>beim</i>
<i>favo de gelo</i>	<i>Wabeneis</i>
<i>espera, cristal de sopro</i>	<i>wartet, ein Atemkristall,</i>
<i>o teu testemunho</i>	<i>dein unumstößliches</i>
<i>irrefutável.</i>	<i>Zeugnis.</i>

*Paul Celan*

Nunca se falou tanto em testemunho como na segunda metade do século vinte, e esta *fala* geralmente é coberta por lacunas, fissuras, hiatos, porque a testemunha da catástrofe, na incapacidade entre dizer e calar, é colocada entre a parede de uma eterna rememoração da dor e de um esquecimento impossível. Quem sobreviveu à Shoah fala mesmo quando está em silêncio – na cicatriz de seus olhos um abismo emerge em evidência. Esta fala de *teor testemunhal*<sup>9</sup> está vinculada à fragmentação da memória, de outro modo, o testemunho existe também como “uma tentativa de reunir os fragmentos do ‘passado’ (que não passa) dando um nexos e um contexto aos mesmos” (SELIGMANN-SILVA, 2008b). Nexos e contextualização intrinsecamente recobertos pela lacuna que todo ato de testemunhar carrega consigo, lacuna que sendo *resto*, hiato é, como disse Jeanne Marie Gagnebin (2008, p.13), coisa basilar e “funda a língua do testemunho”.

João Camillo Penna (2006) observa a existência de uma lacuna constitutiva e essencial no testemunho, e Giorgio Agamben (2008), por sua vez, aponta que esta lacuna aparece diante da impossibilidade, para a testemunha que sobreviveu, de fazer o seu relato: os sobreviventes, aponta o filósofo italiano, testemunham sobre alguma coisa que não se pode testemunhar. Em *O que resta de Auschwitz* (que como indica o título, é um trabalho lacunar, que interroga as fissuras do sobreviver e do testemunhar, o *resto* daquilo que sobrou diante da catástrofe nazista), Agamben elabora uma radicalidade incontestável sobre o dever e a (im)possibilidade da testemunha, de fato, de dar o seu testemunho integral, apontando a aporia testemunhal (cujo “paradoxo de Primo Levi” é parte importante desta formulação teórica) e, sobretudo, para a questão de uma ética do

---

<sup>9</sup> Termo largamente trabalhado por Márcio Seligmann-Silva, sobretudo no livro *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes* (Unicamp, 2003). Nas palavras do autor: “o teor testemunhal como uma tal escritura fragmentada, ruínosa, que porta tanto a recordação quanto o esquecimento” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.37).

testemunho. Retornando para a questão da lacuna que se apresenta em todo testemunho, Agamben escreve:

Tendo em vista que, a uma certa altura, nos pareceu evidente que o testemunho continha como sua parte essencial uma lacuna, ou seja, que os sobreviventes davam testemunho de algo que não podia ser testemunhado, comentar seu testemunho significou necessariamente interrogar aquela lacuna – ou, mais ainda, tentar escutá-la (AGAMBEN, 2008, p.21).

Portanto, para o pensador italiano interrogar a lacuna é tentar escutar aquilo que é em diversos momentos inaudível dentro do testemunho, é dizer, que essa interrogação também é uma tentativa de recolher os estilhaços da memória da Shoah, pedaços incompreensíveis muitas vezes, e de onde a lacuna emerge a partir de uma fissura, de um hiato silencioso do sobrevivente, mesmo quando ele insiste em dar o testemunho apesar de tudo o que pesa contra. Porque a lacuna a qual o testemunho da catástrofe carrega é justamente o que torna impossível seu relato absoluto, indubitável, pois “testemunhar é contar *apesar de tudo* o que é *impossível* contar totalmente” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.137), de outro modo, que o teor absoluto e incontestado do relato testemunhal tornaria impraticável o gesto de falar da testemunha, gesto de natureza fissurada e cambaleante, assim como a sua própria vida que resistiu à morte colossal existente no *Lager*, e portanto carrega essas “infinitas partes” de seu corpo e alma destroçados, mas que ainda vive apesar de tudo, cuja palavra absoluto não encontra um encaixe possível em sua vida; assim, quando o testemunho surge, antes de buscar esse horizonte absoluto, ele vem para “revelar o seu chão aporético, ruinoso, impossível e necessário” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.22-3), chão no qual o sobrevivente da Shoah de forma perpétua terá de caminhar.

Márcio Seligmann-Silva (2006, p.21), dos mais atentos e sensíveis estudiosos da questão do testemunho diante da catástrofe (não somente relacionada à Shoah, como também às ditaduras militares na América Latina), escreve que Auschwitz se apresenta para ser analisado de vários pontos de vista, e a tarefa (impossível) consiste em interligá-los: o trabalho do historiador, o do filósofo, o do artista, o do sobrevivente, porque a catástrofe nazista, como perpetuadora de uma natureza traumática, instaura no sobrevivente, diz Seligmann-Silva, o “pânico de ser apenas um *vulto*: ele sente a necessidade de testemunhar, contar a sua história para religar os fragmentos de sua identidade, por outro lado, teme que ninguém queira ouvir a sua história ‘inverossímil’, inimaginável, invivível”, ou seja, esse sobrevivente é uma testemunha em constante pânico, em um constante medo de ter sua história recusada, seu testemunho em essência negado,

deslegitimado. É portanto um *vulto*, esse fantasma do repúdio e da vergonha, do medo mesmo de ser homem, que tomou posse das testemunhas da Shoah.

O historiador Pierre Nora sintetiza exemplarmente o vínculo com a memória que todo testemunho diante da catástrofe executa, quando afirma: “quem diz Shoah diz memória”. Assim, o testemunho parte de um ponto crucial que a memória exige: é essa rememoração que em todos os momentos e apesar de tudo impedirá o sobrevivente de esquecer do ocorrido, a memória, portanto, tratará de impossibilitar que as lembranças das testemunhas esvançam, a saber: o testemunho, embora lacunar, embora fragmentado e fissurado, é também memória, rememoração, é aquilo capaz de cravar e de ferir constantemente a testemunha da catástrofe para ela jamais esquecer de *contar* o que aconteceu nos campos nazistas. O testemunho é, de fato, uma “modalidade da memória” (Idem, 2008a, p.73). O testemunho da Shoah é este vestígio que *cintila*, que faz *arder* toda lembrança.

Como constata Seligmann-Silva (2006, p.25), existe uma memória “gravada a fogo”, uma memória da dor, que nos “domina” – e que não a dominamos. Uma dor atravessada por toda vida da testemunha, toda essa vida destinada a relatar a catástrofe que é também toda memória do seu mundo particular. A dor, o corte que ainda (eternamente) sangra, o testemunho emerge como uma *tentativa cicatrizante* para uma memória da dor, mas a cicatrização nunca vem, o testemunho, portanto, é ferida sempre aberta, magoada a cada rememoração, a cada momento dentro do tempo que seja necessário retornar para ele, para lembra-lo. Testemunho e memória da Shoah, duas “entidades” interligadas pelas lacunas, pelas feridas, por uma cicatrização nunca conseguida pelo sobrevivente, e que impõe uma tarefa de natureza aporética (como é todo testemunho e toda memória da catástrofe nazista), que Didi-Huberman (2012, p.129) interpela: como conciliar a destruição dos vestígios com a memória indestrutível da destruição?

O testemunho enquanto processo de rememoração da catástrofe, enquanto “língua fundada” pelo genocídio hitleriano, é aquilo que “solapa a própria eficácia do dizer e, por isso mesmo, institui a verdade de sua fala” (GAGNEBIN, 2008, p.11), é também uma tentativa ritualística de sepultar a silhueta da morte, ou como explorou Michel de Certeau (1982, p.106) ao falar da escrita (uma possibilidade de testemunho) dentro da história: ela “representa o papel de um rito de sepultamento; ela exorciza a morte introduzindo-a no discurso”. Ora, é justamente isso que as testemunhas da Shoah fizeram, é essa introdução basilar do signo da morte que floresce como cesura agônica nos escritos de Primo Levi,

Paul Celan, Robert Antelme, Jean Améry, Ruth Klüger, Jorge Semprún, enfim, de todos os testemunhos escritos por essas testemunhas, assim como testemunhos imagéticos, como as quatro fotografias sobreviventes de Auschwitz tiradas por membros do *Sonderkommando*<sup>10</sup> ou os quadros pintados por Zoran Music; é cristalina a presença do signo da morte, porque foi este signo, o seu odor mesmo, que impregnou os tecidos corpóreos das testemunhas que sobreviveram, e como evidentemente, também, dos milhões de seres humanos aniquilados nos campos nazistas.

Se Michel de Certeau fala da escrita como ritual para sepultar e exorcizar a morte, Shoshana Felman sugere um norte para uma capacidade de testemunhar curativa, pois o ato mesmo envolve um “processo de cura”: “a capacidade de testemunhar e o ato do testemunho envolvem em si mesmos uma qualidade curativa e já pertencem, por caminhos obscuros, ao processo de cura” (FELMAN, 2000, p.17). Cura enquanto tentativa de amenizar essa memória da dor que todo testemunho carrega, mas a cura mesma, a cicatrização total, como já dissemos, e como é evidenciado nos textos das testemunhas da Shoah, nunca toca de forma absoluta o corpo ou a mente (memória) do sobrevivente, porque se a natureza do testemunho é aquela que faz sempre uma lacuna surgir, a cura (cicatrização) nunca poderá ser total, senão fissurada, repleta de vestígios, fragilizada pelas vidas totalmente despedaçadas que as testemunhas viram sucumbir no *Lager*.

É essa “impossibilidade de ser completo” do testemunho, que a própria Felman tem consciência quando diz

que o testemunho, no entanto, não oferece é um discurso completo, um relato totalizador dos eventos. No testemunho, a linguagem está em processo e em julgamento, ela não possui a si mesma como uma conclusão, como constatação de um veredicto ou como saber em si transparente (Ibid., p.18).

Embora, como aponta a autora americana, o testemunho diante da catástrofe seja uma tentativa para encontrar um processo de cura (embora fragmentado, embora estilhaçado pela profundidade da “ferida”), ao mesmo tempo ele possui essa incompletude do ato testemunhal (como comportar o horror que *ultrapassa tudo?*), Shoshana Felman indica

---

<sup>10</sup> O *Sonderkommando*, o “comando especial” em tradução literal, era um grupo formado por judeus forçados a trabalhar no recolhimento dos cadáveres após as sessões nas câmaras de gás e posteriormente incendiá-los. Era o mais próximo que alguém poderia chegar da morte, mas sem morrer, nos campos de extermínio nazistas. Sobre as quatro fotografias sobreviventes de Auschwitz, ler *Imagens apesar de tudo*, de Georges Didi-Huberman, livro fundamental para a questão de uma dupla ética: tanto da imagem de arquivo quanto do testemunho intrínseco que as fotos possibilitaram ao mundo. Trataremos dessas questões ainda nesse capítulo.

para uma não necessariedade em “possuir ou ser dono da verdade para testemunhar [...]”; que o discurso, enquanto tal, é testemunhal sem o saber e aquele que fala, constantemente testemunha uma verdade que, apesar disso, continua a lhe escapar” (Ibid., p.27).

O relato que mesmo diante da sobrevivência *escapa*. O testemunho enquanto aporia: uma verdade que sempre *escapando*, solapa a vida mesma do sobrevivente em todo o processo de (re)contar, de (re)lembrar, ao mesmo tempo que possibilita um novo local fértil para vida:

(o testemunho) funciona para ele (sobrevivente) como uma ponte fora da sobrevida e de entrada (volta) na vida. Neste testemunho, misturam-se fragmentos, como que estilhaços (metonímias) do seu passado traumático, a uma narrativa instável e normalmente imprecisa, mas que permite criar o referido “volume” e, portanto, um novo local fértil para a vida (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.11).

A aporia, o impasse inevitável acomete o testemunho da testemunha da Shoah: como retornar à vida depois de sobreviver a tal horror? A sobrevida adquirida ao resistir ao fantasma da morte no *Lager* não constitui de forma automática um retorno à vida do sobrevivente<sup>11</sup>, mas esse retorno à vida se apresenta como um triunfo tão grande (ou talvez ainda maior) quanto ter sobrevivido à Shoah, e que “conquistar esta nova dimensão equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida. Significa ir da sobrevida à vida” (Ibid.).

Neste sentido de ir da sobrevida à vida, o testemunho também, para nós, pode ser “entendido como resistência” (PENNA, 2006, p.147), de outra maneira, que o sobrevivente testemunha para poder resistir a esta sobrevida (que é o segundo estágio de sua sobrevivência, sendo o primeiro a escapada da morte no *Lager*, fato já alcançado por ele, e o terceiro e último estágio, e o mais complexo, seria o retorno à vida) que está mais próxima da morte (o primeiro estágio) do que da vida (o último estágio). Essa ideia de resistência testemunhal, da vida cindida do sobrevivente, desse “purgatório”, a *zona cinza* onde a sobrevida vai num primeiro momento ser estabelecida, advém justamente pelo impasse espacial da testemunha que perante a redescoberta da noção de ter sobrevivido à

---

<sup>11</sup> Lembremos de quantos, mesmo depois da liberação, prefeririam ter morrido nas câmaras de gás, morrido com um tiro na nuca, incinerados, por inanição, morrido de qualquer maneira, qualquer coisa que os impedisse de ver novamente a “luz da vida”, porque depois de ter sobrevivido aos campos nazistas, a vida do sobrevivente será a partir do primeiro dia da “liberação” um perpétuo lembrar das condições mortíferas dos campos, um peso insuportável para muitos, o que explica os diversos suicídios de incontáveis sobreviventes do *Lager*, dias, semanas, meses e até mesmo, anos e décadas depois de 1945. Por isso que, para nós, sobreviver é diferente de retornar à vida no tocante aos sobreviventes da Shoah.

morte, se pergunta: “consegurei eu, sobreviver à vida”? É o *Nachleben*, algo de dentro do sobrevivente que quer sobreviver à sua própria desapareição.

Se o “testemunho implica tanto uma proximidade, uma primeiridade [...], como, em outro sentido uma capacidade de julgar” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.32), é porque a testemunha tem a consciência dolorida de julgar a si mesma constantemente, como vemos nos escritos de Primo Levi (1990), como pode ser encontrado no *locus classicus* de toda literatura testemunhal. Renauld Dulong teoriza que mesmo diante de uma acusação falsificadora, o testemunho supõe uma confiança em quem o diz:

O testemunho supõe um confiar na testemunha, pelo menos o que ela diz atribuir a esta qualidade: "Eu estava lá, eu vi...". Esta frase: "Eu estava lá" é perspectiva [...] de uma descrição ou um pedaço da história. Por que é possível falsificar, dar como errôneos certos traços da história, mas não podemos falsificar o "Eu estava lá" (DULONG, 2009).

Ou seja, essa consciência julgadora que a testemunha da catástrofe possui é também um confiar no seu próprio testemunho, não como um parecer absoluto, no sentido de depender de si e nada mais além do que ela mesmo diz, mas como um excerto daquilo vivido a partir da experiência concentracionária, experiência que remodelou toda vida do sobrevivente, e assim, juntar com outros excertos de outras testemunhas para *montar* um panorama cada vez mais próximo daquilo ocorrido nos campos nazistas, uma aproximação, é necessário lembrar, jamais absoluta, mas fragmentada e corroída, como é todo testemunho, toda a natureza do sobrevivente da Shoah.

E a própria *montagem* de um panorama testemunhal é um gesto cindido, fragmentado, já que a acoplagem de tantas naturezas fissuradas jamais poderia reivindicar algo total ou uma imagem absoluta do que foi vivido nos *Lager*; porque se a “montagem é algo que faz ver” (GODARD, 1985, p.313), o que pode ser *visto* a partir dos testemunhos (escriturais ou imagéticos, verbais ou silenciosos) diante da catástrofe não é outra coisa senão lacunas (para voltar a um termo agambeniano), brechas, vácuos de um total sonhado, e cujo preenchimento absoluto é impossível. É este *resto* que toda e qualquer montagem (panorama) testemunhal tem de enfrentar: uma constante impossibilidade de “fechar”, de “selar” o processo do testemunho, independente da estética incorporada pelo sobrevivente. Se “na montagem encontra-se o destino” (GODARD apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p.176), então o destino da montagem testemunhal foi encontrado, de outro modo, que o seu destino é uma perpétua ruptura com o absoluto, uma constante

produção de lacunas, de aberturas, de chagas que embora absolutas na dor, não podem ser absolutas na cura.

Uma das coisas que mais encontramos no estudo sobre o testemunho diante da catástrofe foi como uma parte primordial de sua natureza é uma referência ao Outro. Esse Outro faz com que o testemunho seja estabelecido, escutado, compreendido, mesmo diante da possibilidade dessa sua compreensão ser permeada por incertezas, pela intrínseca aparição de lacunas, pelas rachaduras que o seu relato conterà. Mesmo assim, é o Outro que na abordagem de permanecer na escuta realiza a decalagem do testemunho, a saber: o relato da testemunha da catástrofe é deslocado para uma outra vida permitindo ao sobrevivente continuar acreditando naquilo por ele relatado, que o seu discurso é uma verdade (embora fissurada) do seu mundo após o *Lager*, e a testemunha encontra no Outro não somente a esperança de continuar a contar, mas, sobretudo, de continuar a viver – de retornar à vida, este último e intrincado estágio de sua sobrevivência.

Shoshana Felman (2000, p.16) cita Emmanuel Lévinas para redirecionar o Outro dentro do testemunho. Escreve Lévinas que a testemunha dá o seu relato de “testemunha sobre aquilo que foi falado por meio dele. Pois a testemunha dissera 'aqui estou' diante do outro”, e logo em seguida a autora assinala: “pelo fato do testemunho ser *dirigido* a outros, a testemunha, de dentro da solidão de sua própria posição, é o veículo de uma ocorrência, de uma realidade, de uma posição ou de uma dimensão *para além dele mesmo*”. Nessa esteira de oferecer o seu relato para o Outro, João Camillo Penna (2006, p.159) contribui com a ideia de que a “testemunha não testemunha por si própria, mas sempre para um outro, ou para outros, por um outro, ou por outros”. É o Outro quem aparece para diminuir a solidão da testemunha, para dividir com ela uma espécie de crença testemunhal. Felman exemplifica bem essa questão da solidão na qual o sobrevivente está inserido:

Uma vez que o testemunho não pode ser simplesmente substituído, repetido ou relatado por outro sem perder, desta forma, sua função como testemunho, o fardo da testemunha - apesar de seu alinhamento a outras testemunhas - é radicalmente único, não intercambiável e um fardo solitário. "Ninguém testemunha pelas testemunhas", - escreve o poeta Paul Celan [...]. Testemunhar (*bear witness*) é aguentar (*bear*) a *solidão* de uma responsabilidade e aguentar (*bear*) a *responsabilidade*, precisamente, desta solidão (FELMAN, 2000, p.15).

A responsabilidade desta solidão, isto é, a responsabilidade do testemunho enquanto testemunho, como elabora Jacques Derrida (2000, p.182), só pode ser assegurado quando

a testemunha não está absolutamente certa, quando ela não tem a certeza total do ocorrido, e talvez, no mais íntimo de sua confissão, a testemunha guarde um segredo irrevelável, que é ao mesmo tempo o “segredo da responsabilidade, e a responsabilidade do segredo” (Ibid.), e que possivelmente resida nessa “chave secreta” a imagem amorfa da catástrofe, aquilo que uma vez revelada, consumiria a vida por completo do sobrevivente; é essa imagem que escapa ao testemunho, “aquilo que, (mesmo) do Outro, não é recuperável” (DE CERTEAU, 1982, p.214), e cujo relato testemunhal não resgata, e por isso a contínua lacuna surdida através do gesto testemunhante, no desarticular entre palavra e voz, o que sobra do testemunho é *resto*, ruínas onde uma verdade ferida surgirá para comprovar, como disse Dulong (2009), o “Eu estava lá”.

Acreditamos que, exposta toda essa “dialogia” sobre o testemunho, possamos passar para uma outra etapa do nosso trabalho, seguir adiante através do chão ruinoso, assim como das intermináveis exigências interpretativas, que o estudo do testemunho diante da catástrofe impõe ao andarilho. Dito isso, o que será visto a seguir mantém a natureza aporética do tema, a saber: a etimologia do termo “testemunha”, e sua dupla fragmentação etimológica: *testis* e *superstes*.

### 1.1 Da etimologia: o termo testemunha

Como vimos acima, se uma teoria, e sobretudo, uma prática do testemunho é aquilo que revelará a sua natureza tão lacunar quanto aporética, tão fissurada quanto ferida, é porque a sua existência primeva, é dizer, sua etimologia, ou melhor, a etimologia de quem dá testemunho, é uma (no mínimo) bifurcação, uma aporia cuja definição não poderia pender para a unicidade, mas antes, para aquilo que é fragmentado, britado mesmo. E assim é a etimologia do termo testemunha, uma bifurcação, como nos explica Giorgio Agamben:

Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis* [...] significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (*\*terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso (AGAMBEN, 2008, p.27).

O linguista estruturalista francês, Émile Benveniste, diversos anos antes de Agamben, também já apontara a fragmentação etimológica do termo testemunha:

Verificamos a diferença entre *superstes* e *testis*. Etimologicamente, *testis* é aquele que assiste como um “terceiro” (*terstis*) a um caso em que dois personagens estão envolvidos; e essa concepção remonta ao período indo-europeu comum. Um texto sânscrito enuncia: “todas as vezes em que duas

peessoas estão presentes, Mitra está lá como terceira pessoa”; assim o deus Mitra é, por natureza, a “testemunha”. Mas *superstes* descreve a “testemunha” seja como aquele “que subsiste além de”, testemunha ao mesmo tempo sobrevivente, seja como “aquele que se mantém no fato”, que está aí presente (BENVENISTE, 1995, p.174).

É “curioso” notar o fato de Agamben não fazer nenhuma referência a Benveniste no texto, mesmo tendo descrito a questão da fragmentação etimológica do termo testemunha quase três décadas depois do linguista francês<sup>12</sup>, referência que Seligmann-Silva, por sua vez, deixa evidente:

Benveniste destaca outro parentesco semântico da noção de testemunha, que pode nos ajudar a pensar melhor a situação do sobrevivente, paradigmática para o século XX. *Superstes*, como ele comenta, “não é somente ‘ter sobrevivido a uma desgraça, à morte’, mas também ‘ter passado por um acontecimento qualquer e subsistir muito mais além desse acontecimento’; de ter sido, portanto, ‘testemunha’ de tal fato” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.4).

O *superstes* é aquele cuja vida foi cindida, aquele, como escrevera Primo Levi (1988), que ao não tocar a Górgona, pôde, portanto, retornar da morte e tornar-se sobrevivente, em oposição aos que não conseguiram sair com vida do *Lager*. *Superstes* como aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e lhe foi concedido dar testemunho daquilo por ele visto e vivido; como aquele que continua a existir apesar dos escombros insustentáveis do seu testemunho, porque ele é ao mesmo tempo, como colocou Benveniste (1995), sobrevivente e testemunha. Foi a vida no *Lager* que o aproximou tanto da morte, “alguém que habita na clausura de um acontecimento extremo” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.5), e a sua sobrevivência enquanto aporia é esta chaga sem fim e sem cura, mas que apesar de tudo é a sua resistência à desapareição. É neste sentido na qual a natureza do testemunho diante da catástrofe é um constante ressurgir na presença da dor e das lacunas que o seu relato carrega.

A catástrofe, justamente o “evento” criador do *superstes*, também merece ter a sua etimologia destacada:

A palavra “catástrofe” vem do grego e significa, literalmente, “virada para baixo” (kata + strophé). Outra tradução possível é “desabamento”, ou “desastre”; ou mesmo o hebraico *Shoah*, especialmente apto no contexto. A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um *trauma*, outra palavra grega, que quer dizer “ferimento”. “Trauma” deriva de uma raiz indo-europeia com dois sentidos: “friccionar, triturar, perfurar”; mas também “suplantar”,

---

<sup>12</sup> O livro do filósofo italiano, *O que resta de Auschwitz*, teve sua primeira publicação na Itália em 1998, enquanto o livro de Benveniste, *O vocabulário das instituições Indo-européias*, por sua vez, teve sua publicação original na França no ano de 1969.

"passar através". Nesta contradição - uma coisa que tritura, perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que faz suplantá-la, já se revela, mais uma vez, o paradoxo da experiência catastrófica (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p.8).

Para Jean-François Lyotard (1988), a Shoah foi um abalo sísmico de tal potência que todos os “instrumentos” para medi-la tiveram de ser modificados. A catástrofe nazista, o desabamento mesmo do homem perante o homem, instaurou no mundo uma nova ética e uma nova política da representação, para além de ter “fundado” uma própria linguagem (a do testemunho), e uma nova espécie de homem, o *Muçulmano*, aquele cuja vida biológica (*zoé*) ainda existindo, já tinha perdido todos os sentidos vitais de um ser humano. É neste solo *crateroso* após a Shoah onde o *superstes*, sendo aquele que viu e vivenciou o horror, é obrigado a deslocar-se com os escombros da sua sobrevivência, e por onde a memória do trauma amplificará, ininterruptamente, as chagas e os coágulos da sua sobrevivência.

O *superstes*, como vimos, é o ser que atravessou a experiência catastrófica, que foi até o fundo do desabamento da condição humana, mas voltou, e diante de tal evento limite, a representação é tiritante, incerta, trôpega na própria presença, e o *superstes* enquanto testemunha ocular, não pode desistir de representar, pois é a partir de seu testemunho que o mundo possui a prova do gesto genocidário nazista, do extermínio do humano pelo humano, por mais que as gretas dessa sua representação avariem o seu relato.

Sobre a importância de dar uma presença ao que a testemunha *viveu*, Hermann Langbein, que passou mais de cinco anos “revezando” entre diversos campos de concentração e de extermínio, revela a necessidade do *superstes* preservar o que viu, de não tentar suprimir nada na qual a experiência diante da Shoah forjou, e, sobretudo, gritar ao mundo aquilo que sabia – *aquilo que vive em sua sobrevivência*:

De minha parte, tinha decidido firmemente que, independente do que me viesse a acontecer, não me teria tirado a vida. Queria ver tudo, viver tudo, fazer experiência de tudo, conservar tudo dentro de mim. Com que objetivo, dado que nunca teria tido a possibilidade de gritar ao mundo aquilo que sabia? Simplesmente porque não queria sair de cena, não queria suprimir a testemunha que podia me tornar (LANGBEIN apud AGAMBEN, 2008, p.25).

E Seligmann-Silva (2008b), recuperando o *Aufgabe* de Walter Benjamin, propõe uma visão trágica do testemunho enquanto *superstes*, a saber: do *double bind* como aporia, ou seja, como tarefa e desistência. Para o autor brasileiro não existe *kátharsis* para tal experiência, porque a purificação, a limpeza total dessa memória não é possível ao

sobrevivente, já que “a memória do mal não pode ser apagada por decreto” (Idem, 2006, p.37) e com isso, o *superstes* leva para o túmulo o peso dessa rememoração concentracionária que é o testemunho.

Com essa nossa tentativa de expor a questão etimológica encontrada na natureza do termo testemunha, temos a consciência de que quase nada falamos do *testis*, pois sua utilização é mais direcionada, como vimos através das citações de Agamben e Benveniste, ao panorama jurídico, à imagem do tribunal (imagem herdeira da tragédia), enquanto o *superstes* é uma espécie de individualização da experiência concentracionária, de outro modo, nenhum *superstes* testemunhará identicamente a outro *superstes*, porque o trauma da memória é absorvido e expectorado de forma singular por cada testemunha. E mesmo sendo o *superstes*, dentro da etimologia, o foco principal do nosso trabalho, fazemos questão de ressaltar a importância histórica e jurídica do *testis*:

A cena do testemunho da Shoah: ela foi pensada em primeiro lugar como uma cena de tribunal: aqui o testemunho cumpre um papel de justiça histórica e de documento para a história. Foi este o sentido principal sobretudo da produção de testemunhos no imediato pós-guerra, como foi o caso da importante obra de Primo Levi, *É isto um homem?* (Idem, 2008b, p.3).

Acreditamos que assim, dissecando a ideia do *superstes* e não esquecendo o *testis*, podemos concluir a primeira parte de nosso trabalho e apontarmos na direção do subcapítulo seguinte, que tentará discorrer sobre as imagens sobreviventes da Shoah, isto é, sobre as imagens fundadas pela existência mesma do nazismo, e como elas contribuíram para fundar ao mesmo tempo as efígies, os testemunhos e os arquivos que temos hoje da catástrofe nazista – todos, sem exceção, gestos, vestígios da sobrevivência humana apesar do quase fim do humano imposto pelo nazismo ao homem.

## **1.2 Noite e neblina, primeira parte**

### ***O arquivo da catástrofe e a sua memória***

O filósofo Georges Didi-Huberman descreve que o filme *Noite e Neblina*, tal como mais tarde *Shoah*, começa com a dor imóvel de paisagens vazias ou, pior ainda, banais. Ele relembra as palavras de Michel Bouquet, escritas a partir do texto de Jean Cayrol, que abrem o filme: “mesmo uma paisagem tranquila, mesmo uma pradaria com voos de corvos, colheitas e queimadas, mesmo uma aldeia de férias, com uma feira e um sino,

podem conduzir simplesmente a um campo de concentração”. *Shoah*, continua Didi-Huberman, perturbou-nos com as clareiras vazias do campo de concentração de Chelmno, reconhecida por Simon Srebnik, assim como *Noite e neblina* perturbou-nos com seus campos vazios percorridos por extraordinários “*travellings* sem tema” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 165).

Esses *travellings*, também noticiados por Alain Fleischer, apontam no filme de Resnais para um desapossamento do drama e do espetáculo, nos quais o movimento da câmera captura não o elemento humano, mas o vazio, o abismo, um fantasma:

Em *travellings* lentos, a câmera não se mexe senão nos cenários vazios, reais e vivos – ligeira agitação dos tufos de erva – mas vazios de qualquer ser, e de uma realidade quase irreal à força de pertencer a um mundo que, para mais, é o de uma improvável, impossível sobrevivência. A câmera parece deslocar-se em vão, sem efeitos reais, desapossada do drama, do espetáculo que estes movimentos parecem acompanhar, mas que não são senão os de fantasmas invisíveis. Tudo está vazio, imóvel e silencioso; fotografias seriam suficientes. Mas, precisamente, a câmera move-se, ela é a única a mover-se, ela é a única vida, não há nada a filmar, ninguém, só resta o cinema, não há nada de humano e de vivo a não ser o cinema, diante de alguns vestígios insignificantes, derrisórios, e é este deserto que a câmera percorre, é sobre ele que ela inscreve o rastro suplementar, rapidamente apagado, dos seus trajetos muito simples (FLEISCHER, 1998, p. 33).

Durante a montagem do filme, neste raro momento em que o homem pode controlar o nascimento da efigie, Resnais, confrontado com a “nova” natureza daquelas imagens, foi acometido por uma vertigem insustentável:

Tinha certa impressão de irrealidade, porque pegar uma dessas tomadas com outra, logo deslocá-la para obter certo efeito... me dava má consciência, e ao mesmo tempo me obrigava a refletir sobre a condição humana... fiz a montagem do filme em uma espécie de estado de vertigem (RESNAIS apud LINDEPERG, 2009, p. 59).

Essa vertigem se apoderou de boa parte da equipe que estava ajudando na montagem do filme, como aponta Sylvie Lindeperg (2009, p. 59) a partir da recordação de Henri Colpi que relata o momento de pânico de Anne Sarraute, outra ajudante, quando foi deixada sozinha por alguns minutos na sala de montagem: “[ela] enlouqueceu quando viu na moviola uma tomada que nunca havia visto, e que era um horror. Teve medo, saiu correndo e veio nos buscar, com o coração batendo desesperadamente”. Esta vertigem que é também uma *malaise*, no sentido que Danielle Quinodoz (1997) atribuiu, como

aquilo que pode causar uma fraqueza, uma perda dos poderes mentais e físicos, sudorese fria, náusea etc. É do próprio aviltamento do homem à imagem capturada dos campo sustentar a hecatombe humana, a destruição absoluta a partir de uma montagem nos faz sim compreender a profunda vertigem da equipe que trabalhava na Rue de Poissy; afinal, como suportar tais imagens, imagens totais do homem e daquilo que quase foi o seu fim? Assim,

a vertigem não exclui o rigor, e o risco de cair, intencionalmente, na "má consciência", cada tomada de *Noite e neblina* está colocada com uma precisão e uma maestria que provam o excepcional talento de um montador que dava a esta etapa do trabalho uma função equivalente a uma encenação. Este confronto da arte com a dor e o trágico foi produzido na Rue de Poissy (LINDEPERG, 2009, p. 59).

Há uma espécie de “outro mundo” habitando as imagens de *Noite e neblina*, como se um excerto das imagens de arquivo que Resnais se utiliza tivessem sido capturadas a partir de uma dimensão de vestígios inumanos: os corpos mutilados, os corpos desmembrados das cabeças, os corpos ora incinerados completamente, ora parcialmente, as crateras que atravessam a pele e a face humanas, a bacia que sustenta uma pilha de crânios de homens e mulheres (e a máxima de Lévinas, que dizia que era o rosto humano que impedia o homem de matar, foi aniquilada), os sabões feitos a partir da gordura do corpo humano, os mortos esqueléticos que morrem de olhos abertos, a imagem dos muçulmanos, estes homens mais mortos do que vivos... “para mostrar até que ponto se trata de outro mundo”, diz Resnais, para concluir: “nos esforçamos para montar curtos planos gerais e longos primeiros planos” (RESNAIS apud LINDEPERG, 2009, p. 59).

E diante das fusões entre a imagem-arquivo (as imagens em preto e branco) e as imagens do presente (daquele presente de 1955, filmadas em cor), existe uma diferença estilística considerável, perfeitamente visível ao analisarmos a duração média dos planos, a saber: as imagens-arquivo duram de dois a cinco segundos, enquanto as imagens coloridas duram aproximadamente entre quinze e vinte segundos cada. Além disso, como mais detalhadamente aponta Lindeperg (ibid.), as tomadas coloridas que representam um terço do filme são apenas vinte e oito, enquanto as tomadas em preto e branco totalizam 279, trazendo a conclusão de que “um plano em cores dura em média o mesmo que quatro ou cinco planos em preto e branco”. O ritmo do filme, como escreve a historiadora francesa, estaria dado pela oposição entre a alternância do movimento “amplo e longo” das sequências coloridas, e o movimento “brusco, entrecortado” das imagens de arquivo.

A preferência formal de Resnais por longos primeiros planos em detrimento dos planos gerais curtos tem uma consequência estética: fragmenta o corpo das vítimas e deixa um rastro preparatório que evoca a transformação do ser humano em coisa, alguma coisa que pode ser trocada, experimentada, ou simplesmente exterminada.

Vale lembrar que as imagens-arquivo que Resnais utiliza em *Noite e neblina* não são somente as imagens filmadas dos campos nazistas (sejam quando estes ainda funcionavam, sejam imagens logo após a liberação), mas o cineasta francês também recorre a imagens da genealogia do cinema para compor o panorama arquivista fundamental que é o seu filme. Nos primeiros planos de *Noite e neblina*, Resnais se utiliza de fotogramas presentes em *O triunfo da vontade* (1934) (fig. 1), de Leni Riefenstahl, assim como um plano de *A última etapa* (1948) (fig. 2), de Wanda Jakubowska, quando nos primeiros minutos do filme francês um grupo de soldados, cobertos por uma névoa cuja fotografia amplifica sua obscuridade, vigia os deportados que estão saindo dos vagões de um trem.



FIGURA 1 – Imagem de *O triunfo da vontade* (1934) presente em *Noite e neblina* (1955)



FIGURA 2 – Um plano de *A última etapa* (1948) presente em *Noite e neblina*

O sempre cirúrgico Serge Daney tinha razão, como aponta Didi-Huberman: *Noite e neblina* apostava em abalar a *memória* partindo de uma contradição entre documentos inevitáveis da história e marcas repetidas do *presente*<sup>13</sup>. Estes documentos da história são as famosas imagens de arquivo – a preto e branco –, que deixaram mudos de pavor os espectadores da época e que o cineasta Claude Lanzmann, hoje, pretende refutar pelo que considera como falta de rigor histórico<sup>14</sup>, embora o arquivo “felizmente não esgota nem seus mistérios nem sua profundidade” (FARGE, 2009, p. 12).

---

<sup>13</sup> No famoso artigo *Le travelling de Kapo*, Daney escreve: “Eu ouviu comentário desolado de Jean Cayrol na voz de Michel Bouquet e a música de Hanns Eisler que parecia odiar existir. Estranho batismo de imagens: *compreender ao mesmo tempo que os campos eram verdadeiros e que o filme era justo*. E que o cinema – ele sozinho? – era capaz de acampar nos limites de uma humanidade desnaturada. Eu sentia que as distâncias estabelecidas por Resnais entre o assunto filmado, o sujeito filmante e o sujeito espectador eram, em 1959 como em 1955, os únicos possíveis. *Noite e neblina*, um ‘belo’ filme? Não, um filme *justo*” (DANEY, 1992).

<sup>14</sup> Didi-Huberman revive um depoimento de Claude Lanzmann a Vincente Lowy no seu livro *L’Histoire infilmable*, em que o documentarista francês diz a um projetista que, caso *Noite e neblina* seja exibido na sessão anterior a *Shoah*, ele cancelará a exibição do seu filme, já que nas palavras do próprio: “a confrontação ou a contiguidade dos dois filmes não tem sentido. Mesmo se o tema é idêntico, *Shoah* não tem nada a ver com *Noite e neblina*” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.170). Essa é apenas mais um dentre os tantos atos arrogantes de Claude Lanzmann em relação a tudo aquilo que veio antes ou depois de seu filme *Shoah*. De alguma maneira, Lanzmann tenta fazer de seu filme a verdade absoluta da catástrofe, aniquilando todas as outras imagens, os outros testemunhos fissurados; enfim, impossibilitando, à luz de sua obra máxima, que os vestígios de parte fundamental da história sejam reavaliados, estudados novamente como um esforço, por mais frágil que ele seja, de tentar compreender um pouco mais dessa cesura legada à humanidade.

Devido a sua natureza sobrevivente, não há razão para desprezar o arquivo, como fez Lanzmann, porque é ele mesmo uma prova possível do que foi o nazismo; testemunhos é aquilo que essas imagens-arquivo são, porque embora deslocadas e fragmentadas, apesar de sua natureza incompleta, elas nos permitem *pensar e ver* a ferida diante da humanidade que o *Lager* impôs. As marcas do presente, diz o Didi-Huberman, vêm do “olhar sem tema” que Resnais lança sobre as paisagens vazias dos campos nazistas filmados em cores, “mas vêm também de uma vontade de dar todo o espaço sonoro do filme a dois sobreviventes das perseguições nazistas<sup>15</sup>: não *testemunhos* no sentido estrito da palavra, mas escritas voluntariamente distanciadas” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 168).

Georges Didi-Huberman por fim aponta para a decisão formal – de índice radical – que Alain Resnais elege para o seu documentário, e onde essa escolha comporta sempre uma aporia correlativa, já que o que é atingido num dado momento, perde-se noutro:

Nas escolhas que faz relativamente à duração dos planos e à montagem, Resnais atinge esse poderoso sentimento de presente, que nos dá uma representação sintética daquilo que poderia ser “um campo” na Alemanha nazi. Consequentemente, “os campos” não se distinguem e a dimensão da análise histórica passa para segundo plano (lembramos que a distinção entre campos de extermínio e de concentração ainda não era prática corrente na historiografia dos anos cinquenta). Consequentemente, a imagem dos corpos esqueléticos vem constituir um “ecrã que se interpõe ao massacre de mulheres e de crianças perfeitamente sãs, conduzidas às câmaras de gás mal acabavam de descer dos vagões” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 168).

As imagens-arquivo utilizadas em *Noite e neblina* exibem um excerto fundamental da história dos campos nazistas, momentos desoladores e assombrosos, onde a natureza do testemunho e do arquivo reivindicam tanto as suas partes corroídas quanto seus papéis históricos e imprescindíveis. No panorama arquivista que Resnais monta, há um espectro de abandono, de lacunas atravessadas, de gritos da morte sufocados; o arquivo dos campos emana uma orfandade, um luto pelo homem exterminado pelo homem. O arquivo, como escreveu Arlette Farge (2009, p. 20), “ao mesmo tempo que invade e imerge, ele conduz, por sua desmesura, à solidão”. Solidão e abandono que essas imagens em sua dolorosa tarefa de transmissão legou ao mundo.

---

<sup>15</sup> Os dois sobreviventes das perseguições nazistas a que Didi-Huberman faz referência são justamente o poeta francês Jean Cayrol, sobrevivente do campo de Mauthausen-Gusen, que foi convidado por Resnais para escrever o texto de *Noite e neblina*, e Hanns Eisler, compositor alemão e responsável pela banda sonora do filme, que fugiu da Alemanha nazista em 1933.

A imagem cesurada das câmaras de gás que o filme gravou à eternidade, aquele espaço onde o homem, como disse Blanchot (2003b), foi destruído apesar de sua indestrutibilidade, este silêncio mesmo que contamina tanto do tempo da obra de Resnais: os fantasmas daqueles mortos por gaseamento habitam o quadro do filme e o metro quadrado do chão quando a câmera invade uma das câmaras de gás, esta ruína absoluta criada pelo homem para exterminar o seu semelhante, desabitando-o de qualquer esperança, destituindo-o de qualquer verdade.

A descontextualização impossível de *Noite e neblina*, isto é, a sua importância insubstituível vem de um certo amálgama de imagens da história da catástrofe, de um caldeirão imprescindível de primeiros momentos de um acontecimento que ultrapassou tudo, e à luz de sua fecundação (o ano de 1955), aquilo que cercava os campos tanto de concentração quanto de extermínio (ainda que na época da realização do filme, a historiografia não separava a diferença entre os campos, que como hoje sabemos, é substancial) eram conhecimentos titubeantes, cindidos diante do horror de tal ocorrido. Assim, recordemos

a foto de origem norte-americana que mostra os deportados deitados em seus dormitórios em Buchenwald, a foto do “muçulmano” tirada pelos ingleses em Sandbostel; a imagem do deportado sustentado por seus camaradas em Wobbelin sob o olhar dos soldados norte-americanos; a foto do moribundo com os olhos desorbitados – que faz lembrar do olhar de Van Gogh – tirada por Germaine Kanova no campo de Vaihingen em 13 de abril de 1945 (LINDEPERG, 2009, p. 61).

Ou ainda quando vemos um último efeito da montagem, igualmente criticado por certos historiadores, no que toca a sequência do “aniquilamento”. Mostrando a visita de Himmler a Auschwitz em julho de 1942, o excerto do filme está organizado assim:

*travelling* ao longo da coluna de pessoas detidas; comboio acentuado; trem de Dachau; fotografia do “Álbum de Auschwitz” que mostra a seleção na rampa de Birkenau; seis fotografias de homens, mulheres e crianças nus ou que se despem antes de sua execução; plano fixo das caixas de Zyklon B; sequência em cores da câmara de gás. Esta montagem é tributária das ambivalências da escritura do roteiro e da versão final do texto de Jean Cayrol. Ocultando toda referência a “Solução final”, o comentário apresenta implicitamente a câmara de gás como uma das modalidades da morte do conjunto de deportados. Mas sim, com exceção da tomada do trem com os cadáveres, filmada durante a liberação de Dachau, os documentos de arquivo que compõem esta sequência se referem, todos, à destruição dos judeus europeus (LINDEPERG, 2009, p. 64-65).

E diante do profundo impacto que o arquivo de imagens, à luz da montagem do filme, incidiu sobre Resnais e sua equipe, alguns equívocos históricos ocorreram, a saber: as seis fotografias exibidas em *Noite e neblina* mostram as vítimas fotografadas antes da execução por tiros; no roteiro do filme, quando a quinta imagem aparece, a montagem nos leva a acreditar na legenda: “fotos alemãs tiradas na União Soviética”, o que se revela um erro factual. A quarta imagem, de mulheres nuas juntas a uma cova (algumas levam bebês nos braços), como aponta Lindeperg (2009, p. 65), é bastante conhecida e na verdade “se trata de mulheres e crianças judias no gueto de Mizocz, fotografadas antes de suas execuções pela polícia ucraniana em outubro de 1942”. Como é destacado por Clément Chéroux (2003) na sua exemplar coletânea de imagens e teorias sobre o erro fotográfico, essa famosa imagem, reproduzida tantas vezes, foi durante muito tempo usada erroneamente em vários livros de história como sendo a entrada dos deportados na câmara de gás.

Se o arquivo foi incluído de forma historicamente incorreta dentro do filme, distorcendo o seu significado original, é compreensível que este erro tenha sido fruto de um *maelstrom* de imagens sobreviventes, como ao mesmo tempo da violência que quem as vê é compelido a suportar. Esta tarefa de resistência à imagem do horror da catástrofe nazista, aliás, tem um momento delicado e caro ao nosso trabalho, quando Resnais utiliza em seu filme uma das quatro imagens tirada em agosto de 1944 pelo judeu grego Alex, um dos membros do *Sonderkommando*, no Crematório V de Auschwitz-Birkenau. Neste caso específico, a incorreção se encontra no reenquadramento do fotograma (fig. 3) promovido pelo cineasta francês, uma operação imagética sutil, mas que acaba por reduzir a terrível circunstância em que a fotografia foi tirada – ela elimina a assustadora sombra da porta, presente no arquivo original, corte que acaba por excluir o perigo moral e o caráter secreto e proibido do esconderijo do autor da foto, para o qual a silhueta da escuridão foi cúmplice essencial do gesto heroico, passível de punição com morte imediata. Tal sombra ameaçadora está presente na foto original (fig. 4).



FIGURA 3 – Foto de um dos membros do *Sonderkommando*  
reenquadrada para *Noite e neblina*, mostrando cadáveres incinerados



FIGURA 4 – Foto original tirada pelo *Sonderkommando*.

Diante dessas imagens-arquivo fundamentais que nos permitem apontar uma ideia do que foi a Shoah, apesar da natureza terrível da mesma, que torna difícil qualquer pensamento lógico, por qual motivo um filme como *Noite e neblina*, testemunho repleto de vestígios – como é, de fato, todo o testemunho da catástrofe –, sofreu e ainda sofre um afrontamento de especialistas da história e autores de imagens, em particular a obstinada cruzada anti-arquivo liderada por Claude Lanzmann, que apontam no filme de Resnais uma natureza abjeta por causa da presença de arquivos como este? Talvez seja porque o filme mostra, com uma rudeza crua e chocante, aquilo que jamais deve ser extinto: a imagem da destruição (quase) total do homem. De fato, o arquivo, ao existir, não somente legitima historicamente uma história de extremo horror e racismo, como difunde e transmite um fragmento da dimensão horrorífica daquilo nele gravado, capturado – uma dimensão que a palavra, cuja validade histórica é defendida por Lanzmann, por mais fundo no abismo que ela possa ir (caso do filme *Shoah*), não conseguirá reter de forma tão nítida e indelével como a imagem fundamental que *Noite e neblina*, com seu panorama de arquivo, nos permite ver: a perpétua memória do horror (real) cravado no cinema.

Mesmo nos equívocos que a utilização de imagens de arquivo possam vir a conter, o arquivo, o seu relevo de catástrofe, fundamenta a percepção de “onde as vidas colidem com o poder sem que tenham optado por isso”, e que é “preciso ordenar pacientemente essas situações trazidas à luz por esse choque súbito, demarcar as discontinuidades e as distâncias”, porque o “real do arquivo torna-se não apenas vestígios, mas também ordenação de figuras da realidade; e o arquivo sempre mantém infinitas relações com o real” (FARGE, 2009, p. 35).

Existe um momento, aproximadamente no nono minuto do filme, em que o narrador do texto de Cayrol, Michel Bouquet, diz: "onde o próprio sono era uma ameaça", o que nos remete à descrição onírica de Primo Levi em dois momentos cruciais de sua obra literária: em seu primeiro livro *É isto um homem?* escrito entre 1946 e 1947 e *A trégua*, escrito em 1963. Sobre o relato presente no primeiro livro de Levi, Peter Pál Pelbart explica:

o sonho que o acometia anos antes, durante sua estadia no campo: ele está em casa entre seus familiares, e lhes conta a vida no campo, a cama dura, a fome, o controle dos piolhos, o soco do *kapo*, mas ninguém escuta, continuam conversando entre si, indiferentes. Este sonho era comum a muitos de seus companheiros de infortúnio" (PELBART, 2000, p. 171).

Assim, Levi se pergunta: "Porque o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam?" (LEVI, 1988, p. 60). O segundo relato destes fenômenos oníricos, Primo Levi relata na última página de *A trégua*:

É um sonho dentro de outro sonho, plural nos particulares, único na substância. Estou à mesa com a família, ou com amigos, ou no trabalho, ou no campo verdejante: um ambiente, afinal, plácido e livre, aparentemente desprovido de tensão e sofrimento; mas, mesmo assim, sinto uma angústia sutil e profunda, a sensação definida de uma ameaça que domina. E, de fato, continuando o sonho, pouco a pouco ou brutalmente, todas as vezes de forma diferente, tudo desmorona e se desfaz ao meu redor, o cenário, as paredes, as pessoas, e a angústia se torna mais intensa e mais precisa. Tudo agora tornou-se caos: estou só no centro de um nada turvo e cinzento. E, de repente, sei o que isso significa, e sei também que sempre soube disso: estou de novo no *Lager*, e nada era verdadeiro fora do *Lager* (LEVI, 2010, p. 214).

E Pelbart, por fim, lapida: "ainda está por ser escrita a história dos sonhos no Holocausto, essas toneladas de matéria etérea que deram estofa à noite dos internos, que os acompanharam até o momento da morte, no campo ou fora dele" (PELBART, 2000, p. 171). É justamente nesta perspectiva, de algo que precisa ainda ser escrito, que o narrador de *Noite e neblina*, no momento em que a câmera executa um *travelling* enfiado entre os dormitórios de um campo de concentração e com suas imagens em cor, faz seu narrador dizer: "Destes dormitórios de tijolo, destes sonos ameaçados, só conseguimos mostrar-lhe um esboço... a cor"; o esboço, aquilo que precisa ser finalizado, escrito, e que para além dos pesadelos materializados através do subconsciente no momento do sono, quando acordados, narra Bouquet, o deportado "reencontra a obsessão que dirige a sua vida e os seus sonhos: comer". A imagem mesma da gamela e da sopa do *Lager* (espécie de lavagem para porcos) é um assombro constantemente detalhado não somente em Levi, mas também em Robert Antelme, Jean Améry, Wiesel e outros.

O arquivo, nas "infinitas relações com o real" de que nos fala Farge (2009, p. 35), revelam constantemente as ligações possíveis com os relatos testemunhais dos sobreviventes, porque tanto o arquivo quanto o testemunho da catástrofe partilham de uma natureza ruínosa e lacunar, ambos preenchidos pela vulnerabilidade de suas *presenças* no mundo, e eles não podem ser, como vociferou Lanzmann, uma "imagem mínima", algo "sem imaginação", excertos abjetos da catástrofe, que como reproduziu o diretor de *Shoah*, teria sido um evento "sem imagens", irrepresentável, indizível, um acontecimento inserido no seio do inimaginável. O arquivo, a fragmentação histórica que o compõe, é

um testemunho e como tal nos permite esboçar uma outra interpretação possível – uma reconstrução desenhada a partir das ruínas dos campos nazistas. Ele não pode ser desprezado, porque

por um lado, o arquivo desmembra a compreensão histórica em virtude do seu aspecto de “fragmento” ou de “vestígio bruto de vidas que de modo nenhum exigiam ser assim contadas”. Por outro lado, “abre-se brutalmente a um mundo desconhecido”, liberta um “efeito real” absolutamente imprevisível que nos fornece o “esboço vivo” da interpretação a reconstruir (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 130).

O arquivo, esse esboço vivo da interpretação a reconstruir, é também um “depósito que cataloga os traços do já dito para os consignar à memória futura” (AGAMBEN, 2008, p. 145). Assim, *Noite e neblina* concede traços e imagens de um tempo genocidário às gerações futuras, para que elas não esqueçam destas imagens onde o homem mesmo soçobrou diante do seu semelhante. Todorov (1995) parte do limiar desta noção de “não esquecer” das imagens, do arquivo mesmo, que um cineasta como Claude Lanzmann parece querer inverter, ao dizer que o arquivo da Shoah é abjeto, porque mostra aquilo que não deveria existir, e assim propaga uma cultura do esquecimento a partir do que ele chama de *imagens ausentes*, o que supõe uma lacuna imagética, algo não filmado ou capturado, quando na verdade as imagens da catástrofe existiram aos milhões (a maior parte destruídas pelos nazistas com a aproximação das tropas aliadas dos campos de extermínio e de concentração), e as milhares que sobreviveram a esse *extermínio do arquivo*, estão, como escreve Didi-Huberman (2012, p. 91), sendo “*mal vistas [...]: mal descritas, mal legendadas, mal classificadas, mal reproduzidas, mal utilizadas pela historiografia da Shoah*”. Essas *imagens ausentes* (essas imagens que não nos chegam, que não nos *tocam*, que não a vemos e que não nos vê) não legitimam a ausência, mas antes uma *falta*, e neste sentido a definição de Godard sobre as imagens registradas da Shoah é exemplar: antes que por *imagens ausentes*, a Shoah é composta por *imagens faltantes*.

A imagem-arquivo capturada pelo judeu grego Alex (fig. 3 e 4) e usada por Resnais em *Noite e neblina* tem o seu valor irrefutável porque é uma imagem que prova e testemunha um momento real a partir do congelamento de um gesto genocidário, e mesmo que a imagem não nos diga tudo (a sua *falta*), ela nos permite pensar um excerto possível daquele tempo por ela retido: fagulhas, chamas e fumaça do extermínio do homem, cujos cadáveres amontoados amplificam a noção terrível do horror que a imagem instaura. E

sobretudo, porque uma foto como essa não foi feita a partir do ponto de vista nazista, senão antes dos deportados, e “não tem somente o valor de ser uma prova, senão que são também documentos” e que “não são de nenhuma maneira inúteis, nem se pode pensar em destruí-las”; assim simplesmente temos de “analisá-las como documentos históricos que permitem aprofundar nosso conhecimento dos acontecimentos que representam” (LINDEPERG, 2009, p. 68).

### 1.2.1 Bergen-Belsen, George Stevens e Godard

Sylvie Lindeperg, assim como Serge Daney, fala de “documentos históricos”. De fato, o arquivo, como colocou a historiadora francesa, é um documento que testemunha, sempre, uma história (e o profundo *sabor do arquivo*, como também nos ensinou uma outra historiadora francesa, Arlette Farge, reside justamente nos rastros dos vencidos, no inesperado encontro com um arquivo que obriga o seu estudioso a modificar toda a rota de seus estudos), e que o desprezo por ele é negar a possibilidade de uma imersão ainda mais profunda no seio da História. Assim, para compreendermos um pouco mais da importância da imagem-arquivo diante da catástrofe, podemos lembrar do episódio das filmagens do exército britânico no momento da liberação dos prisioneiros do campo de concentração de Bergen-Belsen (figs. 5 a 7), feitas por soldados ingleses, em abril de 1945. A violência abismal dessas imagens continua, hoje, intactamente a nos ferir, porque impele a tarefa soçobranante de confrontar a “espécie humana”, como disse Robert Antelme (2013), em seu limiar de extinção. Essas imagens capturadas pelas tropas britânicas revelam a figadal importância de suas existências, porque exige que vejamos, que olhemos apesar de tudo.



FIGURAS 5, 6 e 7 – Fotogramas de filmagens feitas por soldados ingleses em abril de 1945, no campo de concentração de Bergen-Belsen.

Já as imagens dos momentos de liberação dos campos de Buchenwald e Dachau (figs. 8 a 11) foram filmadas pela batuta do cineasta americano George Stevens, diretor de filmes como *Um lugar ao sol* (1951), *Os brutos também amam* (1953) e *Assim caminha a humanidade* (1956). Os serviços da armada americana, inclusive, pediram que John Ford, amigo pessoal de Stevens e cineasta consagrado em Hollywood, refletisse sobre o uso e a montagem dessas imagens capturadas em 1945. Outro proeminente cineasta da época, o inglês Alfred Hitchcock, também recebeu um insistente pedido de seu amigo Sidney Bernstein para refletir sobre as imagens filmadas pelo exército britânico em Bergen-Belsen. Didi-Huberman<sup>16</sup> relata que o “mestre do suspense”, diante de imagens de tipo “absolutamente novo”, não soube num primeiro momento como proceder, como montar as imagens, e cuja perplexidade deixara Alfred caminhando de “um lado para o outro”, sem saber o que fazer.



FIGURAS 8 e 9 – Corpos em Buchenwald e Dachau foram filmados por George Stevens

---

<sup>16</sup> Como escreveu o filósofo e historiador de arte francês a propósito do produto final que as imagens da liberação de Bergen-Belsen tiveram nas mãos do “mestre do suspense”: “Hitchcock compreendeu imediatamente que esta espécie de processo exigia *uma montagem que nada separasse*; em primeiro lugar, era preciso não separar as vítimas dos carrascos, isto é, mostrar conjuntamente os cadáveres dos prisioneiros diante dos próprios responsáveis alemães, daí a decisão de cortar o mínimo possível as longas panorâmicas da filmagem, cuja lentidão era tão assustadora; em seguida, era preciso não separar o próprio campo de concentração do seu enquadramento social, ainda que este fosse - ou precisamente porque ele era - normal, cuidado, rural ou até bucólico. Desde o início, Hitchcock e Bernstein compreenderam que o caráter insustentável destes arquivos, que contrastavam com tudo o resto - isto é, com o resto da humanidade para lá do arame farpado -, podia suscitar a denegação, a rejeição destas evidências demasiado pesadas. Tanto mais que a negação do genocídio se inscreve na própria diferença que separa o campo de concentração dos seus arredores mais próximos” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.175-6).



FIGURAS 10 e 11 – Imagens são registros de soldados norte-americanos

Na obra-prima de Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinema* (1988-1998), o cineasta franco-suíço se utiliza de algumas imagens filmadas por George Stevens em Buchenwald e Dachau, e na monumental genealogia do cinema – e da imagem do século vinte – resgatada e construída a partir de uma montagem *sui generis*, Godard realiza uma fusão alhures impossível senão no cinema, a saber: junta excertos de dois filmes de Stevens, filmes absolutamente distintos em todos os níveis possíveis, isto é, alguns planos de Buchenwald-Dachau e a imagem de um momento em *Um lugar ao sol* onde Elizabeth Taylor acaricia Montgomery Clift; no eclipse brutal que a montagem executa do momento de “felicidade sombria” do filme com dois astros de Hollywood, um inesperado horror invade estes tempos fundidos, como se toda a felicidade do mundo para esses dois personagens, depois de 1945, tivesse um sufocamento intrínseco a partir dos fantasmas dos campos nazistas filmados alguns anos antes pelo mesmo diretor. Assim, o *insight* de Didi-Huberman se torna uma peça basilar para definir este momento definitivo da montagem cinematográfica – e na própria concepção que, ao citar esta passagem, também reconhecemos a nossa incapacidade de redigir algo mais preciso e profundo:

O que está morto, inclinado para a esquerda, parece gritar ainda, exprimir um sofrimento sem fim; o que está vivo, inclinado para a direita, parece apaziguado por uma felicidade definitiva. Mas podemos continuar a perguntar em que é que a vítima real e o amante fictício podem “responder” mutuamente um ao outro. [...] É aí que intervém o *pensamento* de Godard, inerente a todas as formas construídas no filme: este é apenas um entre inúmeros exemplos que figuram nas *História(s) do Cinema* e exprimem as tensões extremas da sua grande “imagem dialéctica”. De facto, não podemos deixar de compreender ou, pelo menos, de pressentir que, na sua sucessão destes fotogramas, as felicidades privadas acontecem sob um fundo de infelicidades históricas; que a beleza (dos corpos massacrados, da história); que a ternura de um ser em particular por outro ser em particular se destaca com frequência sobre um fundo de ódio administrado por seres em geral contra outros seres em geral.

Este contraste *filosófico* pode encontrar, como aqui, a sua expressão cinematográfica no paradoxo de uma morte real a cores - Godard paralisou o filme de Stevens em dois fotogramas - e de uma vida fictícia a preto e branco (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 186).

Godard explica sobre a efígie da “felicidade sombria” que irradia de Elizabeth Taylor, e que o fascinou e a fez fundir com as imagens da morte de Buchenwald e Dachau:

Há uma coisa que sempre me tocou muito num cineasta de quem gosto mais ou menos, George Stevens. Em *Um Lugar ao Sol*, encontrei um sentimento profundo de felicidade que raramente encontrei noutros filmes, mesmo em filmes melhores. Um sentimento de felicidade laico, simples, perceptível, momentâneo, em Elizabeth Taylor. E quando soube que Stevens tinha filmado os campos de concentração e que, então, a Kodak lhe tinha confiado os primeiros rolos a cores de dezesseis milímetros, não encontrei outra explicação para que em seguida ele pudesse ter feito este grande plano de Elizabeth Taylor irradiando esta espécie de felicidade sombria (GODARD apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 187).

Jacques Rancière também comenta esta fusão godardiana a partir de uma leitura da imagem que ressuscita, que renasce na silhueta da morte dos mortos nos campos nazistas:

Godard reescreve um episódio de *Um lugar ao sol* e põe o relacionamento amoroso entre a bela herdeira interpretada por Elizabeth Taylor e o jovem carreirista interpretado por Montgomery Clift à luz da imagem que renasce da morte que tinha sucumbido nos campos onde George Stevens filmou em 1945. [...] A jovem mulher indo em direção ao lago aparenta estar cercada, iconizada por um halo de luz que parece um rastro do gesto imperioso de uma figura pintada aparentemente a partir de uma descendência do paraíso. Elizabeth Taylor caminhando para fora da água é uma imagem que incarna o próprio cinema ressuscitado de entre os mortos. É o anjo da Ressurreição e a pintura descende do paraíso das imagens para restaurar a vida tanto do cinema quanto de suas heroínas. Esse é um anjo estranho, que parece descer do paraíso sem asas (RANCIÈRE, 2006, p. 183-4).

Deste renascimento do qual fala Rancière<sup>17</sup>, desta fusão cinematográfica em que a morte da morte nos campos é emergida anos depois pela efígie de Elizabeth Taylor e de sua efêmera “felicidade sombria”, impossível não lembrarmos das ruínas da história da qual

---

<sup>17</sup> Essa presença do renascimento na fusão de Godard, apontada por Rancière, é criticada por Didi-Huberman: “Não há ressurreição, no sentido teológico do termo, porque não há conclusão dialéctica. Neste momento, o filme acaba de começar. E logo depois de Liz Taylor surgir, qual vénus, do meio das águas - sobre o fundo de uma tradição iconográfica facilmente reconhecível - surge, por sua vez, uma *imagem dilacerada*, resistente a qualquer leitura imediata. Algumas letras são aí sobreimpressas: lemos primeiro *End*, como no fim de todos os clássicos de Hollywood. Mas percebemos que a palavra - tal como as *História(s)*, como a própria história e como a dialéctica segundo Godard - não acabou por causa disso. Não será *endlos* (‘sem fim’, ‘interminável’), e *Endlösung* (‘Solução final’), que devemos ler aqui? Não será o *sem fim da destruição* do homem pelo homem que Godard quer sublinhar com esta história e com essa prática de montagem?” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 190).

fala Walter Benjamin (2012, p. 17) a partir do quadro *Angelus Novus* de Klee, este anjo que “parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente” (Taylor olhando para Clift), e que “tem os olhos esbugalhados” (os olhos dos deportados filmados por Stevens em Buchenwald e Dachau) e cuja “cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas e lhas lança aos pés” (a inferência de Godard após descobrir que Stevens tinha filmado a liberação<sup>18</sup> dos prisioneiros em 1945). Ruínas, a impossibilidade de ir ao futuro com a imagem da catástrofe cravada nos riscos do rosto de Taylor, a “felicidade sombria” da personagem eclipsada pela imagem da morte fundida por Godard: “ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído” (BENJAMIN, 2012, p. 17). É, por fim, esta espécie de torpor que consome toda a presença de Elizabeth Taylor, onde a memória da catástrofe corromperá toda a sua felicidade possível, o seu lugar ao sol.

---

<sup>18</sup> “Se George Stevens não tivesse usado o primeiro filme colorido em dezesseis milímetros em Auschwitz e Ravensbrück, indubitavelmente a felicidade de Elizabeth Taylor nunca teria encontrado um lugar ao sol” (GODARD apud RANCIÈRE, 2006, p. 183).

## 2. *Noite e neblina*, segunda parte

### *O travelling como campo e contra-campo*

Diante da fusão das imagens do presente de 1955 (coloridas) e das imagens-arquivo (monocromáticas), Resnais instaura em seu filme uma profunda cisão não somente entre os significados históricos, temporais (filmar o presente em *tempo real*; utilizar as imagens-arquivo, isto é, imagens do passado, como *negativo* às imagens do presente), mas também como uma criação da forma do campo e do contra-campo a partir de *travellings*, das imagens em cor, capturadas à flor da pele onde toda a memória da morte, do genocídio nazista é esta efígie que chameja os olhos, que *arde* toda presença ao sobreviver, ao *tocar o real*.

No primeiro plano de *Noite e neblina* (fig.12), quando a câmera capturando as imensas pradarias e os voos de corvos (que poderiam ser de uma paisagem qualquer, como narra Bouquet) desce e encaixa-se na imagem da cerca onde o arame farpado ainda existe (fig.13), Resnais cartograficamente indica a geografia cujo nosso olhar reside: um campo nazista. No movimento de *travelling* de cima para baixo, em um mesmo instante avistamos o céu e a pradaria para em seguida sermos assombrados com a imagem do arame cujas farpas eletrificadas indicam um limite, uma impossibilidade de trespassar o local onde estão fincados. Neste singelo movimento de câmera conduzindo nosso olhar do norte ao sul, Resnais propõe outra ideia primeva de fusão a ecoar em seu filme: não somente mostrar e fundir a diferenciação entre a monocromia das imagens-arquivo (do passado) e as imagens em cor (do presente de 1955), mas como também usar esta fusão para uma sensível revelação a partir dos movimentos de câmera, opondo os polos dos espaços geográficos (norte e sul; leste e oeste) propalando assim a fragilidade da vida humana, e sobretudo, deste movimento de corte da vida, de absoluto racismo perpetrado pelo nazismo, que vai da esquerda para a direita, de cima para baixo – a vida sendo substituída pela morte, a liberdade pelos *Lager*.



FIGURA 12 e 13: Do céu às pradarias para depois a câmera alcançar a imagem da cerca de arames farpados.

Os planos subsequentes (figs. 14 a 17), dando continuidade a esta fusão, a este campo e contra-campo a partir dos *travellings*, da vida dando lugar à morte, é quando ao invés de ir de cima para baixo, a câmera de Resnais filmando a paisagem livre, grandiosa, vai indo da esquerda à direita, da liberdade ao espaço concentracionário, retornando uma vez mais sua imagem à imagem da cerca preenchida por arames farpados, e entona-se, por fim, a dimensão originária do horror dos campos da morte fundados por Hitler.



FIGURA 14 e 15 – O primeiro dos planos em que a câmera realiza o movimento da esquerda à direita: da liberdade à prisão.



FIGURA 16 e 17 – Outro plano da esquerda à direita: o espaço de concentração como o fim da viagem do movimento executado pela câmera de Resnais.

Ciclicamente, a câmera – que mais do que o olho, é a *presença* – de Alain Resnais de fora para dentro, da natureza ao horror faz destes movimentos uma dolorosa encenação do campo e contra-campo, da vida e da morte, da memória e do esquecimento do extermínio. *Noite e neblina* emerge já nos seus primeiros momentos como um profundo negativo à vida após Auschwitz, a toda efração da memória e entoando um cântico de imagens repletas de dor, de sofrimento, e que tais imagens (junto com a poesia de Cayrol narrada por Bouquet) em suas tinturas em cor não fazem outra coisa senão preparar o espectador para momentos ainda mais sufocantes, *descoloridos*. As imagens em cor e seus movimentos nos preparam para algo que um dia, para todos, já foi inominável, a saber: as imagens-arquivo que inscritas no corpo do filme dão a dimensão, embora fraturada, lacunar, do horror genocidário perpetrado nestes espaços concentracionários pelo regime nazista.

### 2.1. Imagens ardentes, imagens que queimam

Após realizar a introdução do filme com os *travellings* de imagens em cor, Resnais os funde com a presença das imagens-arquivo, das imagens sobreviventes cuja ardência, ao nos queimar, exigem que as *olhemos* sempre mais uma vez e que a cada retorno à sua presença de sobrevivente uma história *mais verdadeira* de seu tempo, de seus traços, de seus vestígios ascendam ao presente a partir de quem as olham (diante e *dentro* de nós), lapidando o seu testemunho como resistência à desapareição, como uma fração da vida e da história dos vencidos que permanece apesar de tudo à luz das vidas futuras. São nas imagens-arquivo que finalmente podemos ter uma possibilidade de perceber apesar de tudo a lacunar imagem do horror fraturada no mundo pelo nazismo. Em sua pele que arde,

a imagem-arquivo da catástrofe nazista em sua recusa à aniquilação, ao desaparecimento, é também uma memória da dor.

Quando Resnais decide fundir diversas filmagens do tempo passado, isto é, as imagens-arquivo de homens, mulheres e crianças (figs. 18 a 21) em pleno trajeto ou esperando para subir nos vagões dos trens para irem aos guetos, campos de concentração ou de extermínio, não residem nestas imagens uma ardência, uma latência que parecem emanar destes seres humanos embarcando para a própria destruição? Na imagem (fig.18) de uma rua inundada de pessoas com sacolas, valises, malas, bengalas, esperando em seus últimos momentos para entrarem nos vagões dos trens que as levarão à morte, este momento eternizado não nos fere, com inexplicável profundidade, como a ponta flamejante de uma espada porque olhamos tantas vidas prestes a se extinguirem? O jovem rapaz na mesma imagem que segura dois sacos no ombro esquerdo, de alguma maneira não parece estar nos olhando? E o que nos resta, diante da sobrevivência deste momento – e toda a violência cesurada à luz deste tempo genocidário – senão responder a este olhar do único modo possível: *olhando-o* de volta para assim tentar entender o “momento singular do registro da imagem” (LINDEPERG, 2013, p.10).

Já a imagem desoladora em primeiro plano de uma mulher (fig.19) fitando o que parece ser o chão, já não nos mostra de forma mais verdadeira a fisionomia do medo e da desesperança que cercavam a maior parte dos deportados? À direita da mulher, no fundo da imagem, um homem parece tentar tirar um cochilo. A estranheza deste rosto capturado faz eco quando não somente comparamos essa fisionomia de suposta tranquilidade em relação ao rosto feminino em primeiro plano, mas tal estranheza amplifica-se quando notamos a fisionomia de uma outra mulher, também compondo o quadro da mesma imagem, residindo mesmo de olhos cerrados, em uma espécie de pavor absoluto apesar de todo o cansaço, de toda exasperação que sua fisionomia exala. Uma *tríade da dor* acaba por nos afetar (nos atinge) vendo tal imagem: 1) uma mulher, de olhos abertos entregue à desesperança; 2) um homem de olhos fechados, cochilando com a cabeça apoiada em um dos braços à espera da deportação; 3) uma mulher também de olhos fechados, cuja fisionomia mesmo em “relaxamento” não consegue se desfazer do medo. Todas essas vidas esperando a iminente aniquilação.



FIGURA 18 e 19 – Em movimento ou num breve descanso os deportados terão um mesmo destino: a morte.

As imagens de milhares de pessoas prestes a embarcarem nos vagões (figs. 20 e 21) já mais do que nos convencem do destino final destes homens, mulheres e crianças. Estes vagões absolutamente lotados, onde muitos morriam por inanição antes de chegarem aos destinos finais. Mesmo nos causando esta dor e mágoas profundas, não há algo de milagroso em que tais imagens tenham conseguido sobreviver? Não são elas mesmo inseridas no seio da mais terrível catástrofe humana que justamente nos impede de esquecer o extermínio no momento em que elas *tocam o real* – ou seja, no momento em que elas *nos alcançam*? Isto é que quando elas chegam até nós, sempre deixando um lastro de dor, sua ardência clama assim uma outra história, uma outra verdade para a memória inscrita nos corpos que elas carregam:

Todos juntos formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba da memória, seja esse tesouro um simples floco de neve ou essa memória esteja traçada sobre a areia antes que uma onda a dissolva. Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação. [...] Talvez devêssemos nos reservar uns minutos para pensar nas condições que tenham tornado possível o simples milagre de que essa escritura esteja aqui, diante de nós, que tenha chegado até nós (DIDI-HUBERMAN, 2008a).



FIGURA 20 e 21: Os deportados em aglomeração nos vagões dos trens nazistas.

Como constata Georges Didi-Huberman (2008a): “a imagem não é uma simples ruptura praticada no mundo dos sentidos visíveis”, já que é “também um rastro, uma pegada, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar”. Os vestígios das imagens do tempo nazista insistem, à luz de sua sobrevivência, em contar-nos uma história, embora vencida, destruída, ainda sim uma história apesar de tudo. A imagem como arquivo, como vestígio da história dos *vencidos*; ou como propõe Walter Benjamin (2012), que a História, como um anjo que se recusa a ir adiante pela cesura dos desmoronamentos do passado, porque o futuro, ao esquecer deste passado de catástrofes, não terá outro destino senão perpetuar a sua própria destruição.

*Noite e neblina* é justamente este filme sobre as vidas vencidas, sobre uma anamnese de escombros, de imagens cuja ardência é essencial que nos queime, fazendo deste modo que a memória do horror nazista transcenda o tempo, inscreva-se por sua matéria mesma como uma lembrança eterna, cíclica. *Eternidade* cravada como o rosto da jovem *Sinti*<sup>19</sup> (fig.22) de apenas nove anos de idade com um lenço na cabeça, cuja “força incandescente” (LINDEPERG, 2013, p.29) tornou-se por muitos anos um símbolo da Shoah. A face desta jovem, cujos dentes proeminentes marcam a leve abertura de sua boca – esta pesada fissura da dor – e que o lenço ao encobrir toda a cabeça não consegue esconder a inominável posição que ela ocupa no umbral do mundo. Estende-se por trás da jovem a imensa escuridão do vagão da morte. O espaço negro parece querer absorver esta fagulha de vida, enquanto os olhos da menina, claudicantes, sufocados pelo medo da escuridão que jaz bem atrás dela raspam por milésimos de segundos a penetração do olhar da câmera, mas acaba por pousar o seu peso em algum corpo humano (provavelmente do cinegrafista), como um gesto de clemência final quando sua fisionomia parece perguntar, não à câmera mas ao homem (sua última esperança): “Para onde vou? Salva-me?”.

Logo em seguida Resnais nos mostra os vagões sendo fechados, e responde cinematograficamente à clemência final da jovem, cujo destino foi a morte poucos dias depois ao chegar em Auschwitz. Há nesta imagem, no momento de sua realização “algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se” (BENJAMIN, 1985, p.93). E o

---

<sup>19</sup> *Sinti* (também *Sinta* ou *Sindi*) é o termo que nomeia os membros de um dos três principais grupos do povo genericamente chamado de cigano.

olhar da jovem mesmo fixado em algo que parece estar tão próximo, na verdade não reside ele em algo “distante e catastrófico” (Ibid., p.94), de outra maneira, a sua residência já não antevê a destruição iminente de sua vida? Sobre esta imagem nos esclarece Lindeperg:

A eleição deste plano como símbolo do genocídio judeu foi reforçada durante longo tempo pelo anonimato da criança e pelo postulado de sua morte que transfigurava sua imagem em vestígio de uma ausência e de um desaparecimento. Esse estatuto foi revisto em 1994 por uma pesquisa feita pelo jornalista holandês Aad Wagenaar com a colaboração de Koert Broersma. Os anos 1990 foram marcados pela vontade de tornar a dar um nome às vítimas do nazismo; nesse contexto, Wagenaar sentiu a necessidade imperiosa de identificar a criança do rosto familiar. Ao final de dois anos de investigação, ele descobriu que a menina se chamava Anna Maria Settela Steinbach: ela havia sido assassinada em Auschwitz aos nove anos de idade; ela era Sinti e não Judia (LINDEPERG, 2013, p.29).



FIGURA 22 – A jovem sinti Anna Maria Settela Steinbach

Quando Sylvie Lindeperg, a partir da imagem da jovem sinti, diz que ela transfigurava “o vestígio de uma ausência e de um desaparecimento”, não é porque justamente apesar de sabermos do fim daquela vida, do modo como foi exterminada, ainda sim a imagem não arde pelo rastro de sobrevivência de sua ausência? O congelamento deste rosto humano faz com que o observador, como constatara Walter Benjamin (1985, p.94), sinta a “necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena *centelha* do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade *chamuscou* a imagem”, e assim “procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás”.

A sobrevivência (um resistir à morte) do rosto de Anna Maria parte de uma imagem ausência (a sua presença exterminada), no sentido que tal imagem só pode existir porque antes de sua ausência houve a presença (da jovem), que aniquilada, tornou-se ausência – e que aqui, resistindo à desaparecimento absoluta, a imagem torna-se resistência ao esquecimento, à aniquilação. Resnais mostrando esse rosto busca uma tentativa mais verdadeira para decifrar a matéria da imagem sobrevivente, da ausência das presenças que o nazismo tentou apagar do mundo. E na citação acima de Benjamin, o filósofo alemão entoa a ideia dessa imagem que *arde* (“a pequena *centelha* do acaso”; “a realidade *chamuscou* a imagem”) quando nos toca porque “não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas” (DIDI-HUBERMAN, 2008a).

Aquilo que Adorno chamou de “vida mutilada” (neste rosto onde falta cruelmente o contato, uma resposta, um gesto de altruísmo). *Tocar* esta face mutilada pelo medo, estes olhos profundamente abismados por um indecifrável momento, essa contração misteriosa que vai sendo elaborada pelo rosto, portanto *dentro* da fisionomia da jovem que parece clamar como último desejo apenas a vida - sua permanência, sua resistência. Este momento (que parece nunca cessar) que ao pôr esta imagem, Resnais parece exigir que dela se faça o nascimento de um pensamento - que retornemos em igual altura e sofrimento uma resposta possível para compreender *mais verdadeiramente* estes traços da dor, esses momentos preenchidos por segundos abismais onde o rosto humano, diante de um vagão nazista, foi capaz de dar seu (inominável) testemunho da morte ainda em vida.

Se a imagem-arquivo vai a contrapelo das ideias feitas e dilacera as certezas (FARGE, 2011) é justamente porque ela nos permite *uma vez mais* desvendar “o lugar de onde (nos) olham, o momento em que estão, o partido que tomam” (FOUCAULT, 1994, p.150). E não são os olhos da jovem senti, ancorados diante de nós em um extra-campo onde a nossa dor e piedade acabam se inscrevendo a partir de uma ardência? Porque aquilo “que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.29), de outra maneira, a presença de Anna Maria, sua fisionomia petrificada em medo revela em sua matéria mesma “aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas minúsculas, suficientemente ocultas e significativas” (BENJAMIN, 1985, p.94). Estes vestígios minúsculos, estes traços ardentes que clamam por um reconhecimento, por um olhar mais profundo deve sempre ser um refúgio onde o observador deve habitar, colidir,

isto é, *inventar* um outro modo de sentir os rastros da imagem, seus *sintomas*, enxergar os feixes de luz onde a escuridão ao menor descuido imperará:

Nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca, portanto, – esta impressão se deve sem dúvida ao próprio caráter da situação atual, seu caráter ardente –, a imagem sofreu tantos dilaceramentos, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes (DIDI-HUBERMAN, 2008a).

Quando László Moholy-Nagy (1973) disse na década de 1920 que o “analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar”, não poderíamos transfigurar esta sua fala à luz de nosso tempo e dizer: o analfabeto do futuro não será nem aquele que não sabe escrever e nem aquele que não sabe fotografar, mas sim aquele que não saber *ler a imagem* como mais do que aquilo “que passa através dos olhos” (JOYCE, 1966, p.42)? Ora, porque enquanto não lermos *mais verdadeiramente* a imagem (sua *legibilidade*), descompô-la, remonta-la, interpela-la, distanciá-la para “fora dos clichês linguísticos”, essa imagem não nos dirá nada, mentirá para nós e permanecerá “obscura como hieróglifos” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.44), é dizer, que reside na ardência da matéria imagética a luz onde os “obscuros hieróglifos” poderão finalmente ser decifrados, *lidos*.



FIGURA 23 – Os deportados espremidos nas camas dos dormitórios de um *Lager*

Decifrar a imagem, a sua alma, a presença dos vencidos que o arquivo em sua infinitude permite. Quando olhamos os rostos dos homens enfiados nos dormitórios de um *Lager* (fig.23) olhando do modo que olham para a câmera – ou seja, para nós -, o que esta imagem presente em *Noite e neblina*, ao capturar, à eternidade, este instante de humilhação concentracionária nos diz? Ela não marca por sua desmesura, por sua dor, as presenças dos prisioneiros cuja dignidade está na lama, e ao registrar este tempo onde vidas se quebram ela não concede a estas presenças vencidas uma cicatriz no seio da História? Cicatriz, ferida, esta capacidade que a imagem em seu registro sempiterno tem em queimar, apesar de tudo, quem é capaz de olhá-la. Ao arder, ao cintilar as fisionomias profundamente destroçadas destes homens, ao latejar a vida que insiste em resistir apesar de tudo, este momento não faz desta imagem de *Noite e neblina* um inestimável testemunho dos vencidos, de vidas sucumbidas, sepultadas num leito? Não nos diz, em um grito que já não pode ser mais abafado, que estes homens precisam ser olhados, discutidos, reinterpretados à luz do presente para que jamais esqueçamos da memória inscrita em seus corpos, em suas faces?

Portanto tentemos olhar para a imagem (fig.23) *mais verdadeiramente*: entre nove a dez homens – na realidade, suas cabeças – estão enquadrados no plano, a maior parte encara a câmera com um profundo olhar de abandono. No meio da imagem, em sua parte superior, um homem recusa-se a olhar para a câmera (não sabemos se por resistência, revolta ou pela dor, pela vergonha do estado em que se encontra, ou simplesmente pelo

desconhecimento do registro fotográfico). Seu olhar está apontado furiosamente para algo que se esconde de nós pelo extra-campo, de corpo esquelético sua presença nesta imagem-marquivo nos obriga a olhá-lo *mais verdadeiramente*: sua face em completa desnutrição destoa das demais presentes no plano, e o vestígio bruto de sua vida não pedia “absolutamente para ser contado dessa maneira” (FARGE, 2009, p.13), fazendo de sua fisionomia uma contração inominável do sofrimento, desta cisão que o nazismo fez entre o homem e o seu componente humano, e cujo este rosto desmontado serve como síntese possível ao horror perpetrado nos campos da morte fundados por Hitler.

Não é justamente na manifestação de ao olharmos esta imagem, na captura do gesto do homem que não nos olha que ela pode finalmente voltar seu olhar para nós? Não reside nesta renúncia do olhar humano face ao olhar da câmera que a alma da imagem, como desejou Aristóteles, pode portanto abrir-se em duas? Isto é, olhar para nós e ser olhada *diante* de nós? Não é a ideia inelutável da perda dessas vidas que exige que compreendamos - a partir dos olhares desertados destes homens, mas principalmente perante o olhar *deslocado* de um único homem – que o olhar da imagem que vem nos tocar já é algo indissociável de nosso pensamento, de nossa persistência em reconstituir a memória do horror? O *sintoma* desta matéria, sua verdade mais minúscula, clama para que “*abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda*”, porque diante da evidência que não se explicita o ver torna-se sentir e descobrimos, então, “que algo inelutavelmente nos escapa” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.34). E o que nos escapa de forma inelutável não é outra coisa senão a vida humana.

Nas vidas esvaziadas, escapadas de toda esperança, na condição de aniquilar tudo o que o homem pode possuir de humano para além da própria vida orgânica (*zoé*), o nazismo, como nos mostra o filme de Resnais (figs.24 e 25), ainda foi capaz de impor uma arte condicionada à luz do extermínio. Isto é, a música era responsável por orquestrar os passos dos deportados até uma câmara de gás. A escritura desta melodia, seja bachiana em sua estrutura da dor, seja mozartiana em sua inventividade ou ainda wagneriana em seu antissemitismo romântico, fez da música

a única, entre todas as artes, que colaborou com o extermínio dos judeus organizado pelos alemães de 1933 a 1945. Ela foi a única arte que foi requisitada como tal pela administração dos *Konzentrationslager*. É preciso sublinhar, em detrimento dessa arte, que ela foi a única arte que pôde se

arranjar com a organização dos campos, da fome, do despojamento, do trabalho, da dor, da humilhação e da morte” (QUIGNARD, 1999, p.119).

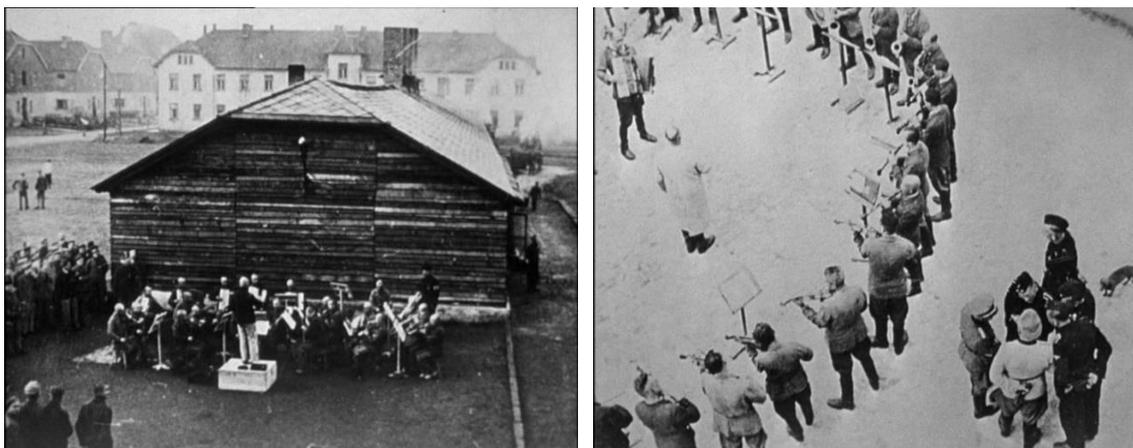


FIGURA 24 e 25 – A música como colaboradora do extermínio nazista

Ora, era nos *Lager* que a música atraía “para si os corpos humanos”, que transmutava-se em isca que agarrava “as almas e as levava à morte”, porque era “em música que esses corpos nus entravam na câmara” (Ibid., p.120-121), e que Primo Levi (1988) chamou de “a voz do *Lager*”. Assim, quando Resnais monta o seu filme com imagens de homens executando uma partitura, permite-nos apesar de tudo uma tentativa de converter a fração do horror para o nosso tempo. O nazismo, destruindo toda emanção da vida, aniquilando o homem apesar de seu rosto humano, ainda foi capaz de musicalizar o genocídio, à sua própria luz tentou fundar a partir da melodia musical uma tentativa ao esquecimento da imagem do horror perpetrado em seus campos da morte.

As imagens-arquivo de *Noite e neblina* têm esse poder *esvaziante* porque testemunham a perda, a desapareção da vida humana. E por testemunhar este vazio, esta ausência que a imagem deve sobreviver, flamejar sua história (da morte) em nosso tempo. É ao nos depararmos com sua matéria, seu vestígio mais brutal que subitamente somos atingidos por uma “estranha sensação” onde ocorre esse “encontro com existências desconhecidas, acidentadas e plenas, que misturam, como que para complicar mais, o próximo (muito próximo) e o distante, o defunto” (FARGE, 2009, p.15).

Não é justamente nesta “estranha sensação” da qual nos fala Arlette Farge que as imagens-arquivos em *Noite e neblina*, diante de nós, ardem porque é somente neste gesto que elas podem *mais verdadeiramente* nos tocar? Não é em sua ardência que elas anularão a completa desapareção de nosso mundo das vidas por elas registradas? Vejamos mais duas imagens presentes no filme de Resnais: homens olham absortos para o chão (figs. 26 e 27) e sua condição física radiografa a natureza humilhante de suas presenças nestes

espaços, nestes estados de profunda avitaminose. Na imagem da esquerda (fig.26), usando o famoso e perverso “pijama listrado” alguns homens com corpos arqueados fitam o chão, algo provavelmente que jaz próximo aos seus pés. A fagulha da história que essa imagem lança para nós não é a de uma constatação do profundo aviltamento que estes corpos arqueados, tristes, exalam? Ao olhar em direção ao chão tão feridos de dor e de vergonha eles já não aparentam todo o abandono na inconfessável esperança em continuar a viver? Apesar da cartografia da morte que a imagem nos dar a ver, não é crucial que a vejamos, isto é, que olhemos estes corpos pesados, declivados à queda para justamente jamais esquecer da história inscritas em seus destinos? E na imagem à direita (fig.27) um homem com tronco também arqueado, mas sentado, parece sustentar todo o horror de seu destino com a palma de uma mão, cujos olhos, como os olhos *deslocados* do homem do dormitório (fig.23), fita alguma coisa além, no extra-campo da morte.

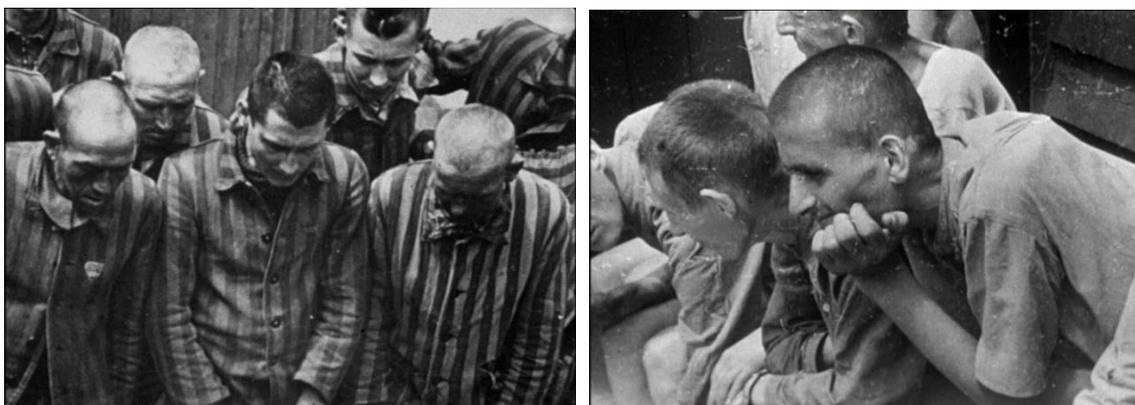


FIGURA 26 e 27 – Homens arqueados fitam alguma coisa inserida no extra-campo da imagem

Estes corpos que testemunham a vida evadindo-se deles mesmos, ao contrário do que acontece em *Trindade* de Robert Campin (fig.28) em que Jesus Cristo possui Deus-Pai para sustentar seu corpo decaído, mortificado, jamais tiveram um Deus para conceder-lhes uma possibilidade de ressurreição, tal como gravurado na obra de Campin, onde vemos Jesus perdendo suas cores humanas (suas cores vitais) até se lapidificar em eterna dor nos braços de seu Pai. Os deportados mostrados por Resnais sem Deus-Pai para segurá-los, para concedê-los uma ressurreição possível têm somente a imagem-arquivo (cuja monocromia, como na obra de Campin, testemunha a perda da vida humana) para que suas presenças, embora destroçadas, possam clamar por uma sobrevivência que não é outra coisa senão a centelha que o arquivo concede à História, à memória do mundo.



FIGURA 28 - *Trindade* (1433-1435) de Robert Campin

E se os corpos das imagens do filme de Resnais e da escultura de Campin partilham o instante da vida a se extinguir, então que batalhemos para que a memória das vidas exterminadas pelo nazismo tenham esta força sempiterna da memória da vida e da morte (e ressurreição) de Cristo, fazendo assim com que “o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.37), conceda-nos uma vez mais a exata dimensão da igualdade entre a vida humana – a nossa, a deles (deportados), a de Jesus. Porque sobreviver é sobretudo *suportar o peso de uma herança*, e só podemos verdadeiramente falarmos de sobrevivência (ou seja, de nossa vida mesma) se lembrarmos em igual medida da vida e da morte de todos aqueles que foram assassinados, exterminados, embora completamente inocentes, desnudados em *vida nua*, isto é, tomarmos para nós mesmos esta herança da morte, e alça-la sistematicamente à luz da lembrança, do não-esquecimento, fazendo de toda vida presente um *sintoma*, um vestígio da memória destas vidas vencidas.

A *potência de ver* (*Schaukraft*) a imagem, como teorizara Brecht (2002), que é também a *Lesbarkeit*, a sua *legibilidade* (como fizeram Aby Warburg e Walter Benjamin) faz do gesto de olhar algo uma entrada inelutável no âmago do destino de sua matéria criadora

– daí a sua ardência –, de outra maneira à luz de Gilles Deleuze (2003, p.270): é “evidente que a imagem não está no presente” e que “as relações de tempo nunca se veem na percepção ordinária, mas sim na imagem, enquanto criadora”, ou seja, a *potência de ver*, sua *legibilidade* mesma é algo que não se extingue diante do tempo em que se olha a imagem, porque esta potência da visão é capaz, em sua atemporalidade, de trespassar o tempo onde a imagem olhada foi realizada. É ao tocar o tempo em que residimos (o presente) que a imagem, como nos mostra tão exemplarmente *Noite e neblina*, fulgura seu corpo, responde ao nosso olhar nos tocando, ardendo *diante* de nós.

Assim, que olhando estas imagens (ardentes, sobreviventes, tocantes) nos tornemos – nós observadores, pesquisadores, pensadores da imagem – mais *homens da crença* do que *homens da tautologia*. A saber, que imagens como as de *Noite e neblina* nos façam *crer* em uma memória que deve sobreviver, ascender ao tempo que residimos – ou seja, que resistindo à sua desaparecimento material, *apareça* em nosso presente – elas continuem a nos olhar com a face do pior, isto é, sempre ardendo *diante* de nós, exigindo por sua dor desmesurada uma crença na imagem que perante a nós se posta, dilatando-se, comprimindo-se, prestando-se uma vez mais à exumação de seu tempo, de seus cadáveres - de túmulos que o nazismo perversamente renegou aos corpos humanos em seu processo genocidário. Que quanto *mais verdadeiramente* homens da crença mais verdadeiramente acreditaremos no movimento aporético de toda imagem sobrevivente – de todo o testemunho inscrito em seu corpo de matéria –, em todo o seu gesto contraditório, perplexo, isto é, em seu movimento de diástole e sístole, de sua dilatação e contração, de seu fluxo e refluxo, de sua existência e sobrevivência apesar de tudo.

Como nos diz Georges Didi-Huberman acerca de nos tornarmos homens da crença:

Consiste em querer ultrapassar a questão, em querer dirigir-se *para além da cisão* aberta pelo que nos olha no que vemos. Consiste em querer superar – imaginariamente – *tanto* o que vemos *quanto* o que nos olha [...], equivale portanto a produzir um modelo fictício no qual tudo – volume e vazio, corpo e morte – poderia se reorganizar, subsistir, continuar a viver [...]. Fazer da experiência de ver um *exercício de crença*: uma verdade que não é nem rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa e invocante (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.40-41).

Enquanto os homens da tautologia:

O homem da tautologia [...] terá portanto fundado seu exercício da visão sobre uma série de embargos em forma de (falsas) vitórias sobre os poderes inquietantes da cisão. Terá feito tudo, esse homem da tautologia, para recusar as latências do objeto ao afirmar como um triunfo a identidade manifesta [...] desse objeto mesmo: “Esse objeto (imagem) que vejo é *aquilo* que vejo, um ponto, nada mais”. Terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do

objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória – ou da obsessão – no olhar. Logo, terá feito tudo para recusar a *aura* do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente. E essa própria indiferença se confere o estatuto de um modo de satisfação diante do que é evidente, evidentemente visível (Ibid., p.39).

E uma vez mais retornando às imagens-arquivo presentes em *Noite e neblina*, e trazendo estes vestígios da crença na imagem, em sua centelha, em “sua verdade que não é nem rasa nem profunda”, mas que torna sua presença “invocante” (Ibid., p.41), olhemos mais dois fotogramas do filme de Resnais (figs.29 e 30) e busquemos *diante* deles uma invocação possível de seu horror, deste momento onde o lastro da vida e da morte parecem partilhar de um mesmo espaço lacunar: à esquerda (fig.29) um homem empunha uma gamela com as duas mãos e a sustenta rente à boca, nos segundos em que Resnais o expõe em movimento em *Noite e neblina* testemunhamos o cuidado com que ele inseri a preciosa sopa em sua cavidade bucal, soprando o ar quente para justamente diminuir a quentura do líquido, para poder demorar-se sempre mais a cada gole, saboreando ao mesmo tempo a esperança de poder viver mais (o alimento concede a ele alguma força para resistir) e o raro momento em que se podia dentro de um campo nazista ter a possibilidade de se alimentar. Seu cabelo quase inexistente, sua cabeça e têmpora de proeminências indiscutíveis, ossificadas por inanição não nos invoca lacanianamente, isto é, não nos demanda em clamor que habitemos a temporalidade da imagem onde se encontra por um dado tempo, que a toquemos, que a olhemos e que permitamos, sobretudo, que ela nos olhe? Que este homem cujas mãos seguram a gamela não exige que nos *fundemos* à sua imagem? E o que significa fundir-se à imagem deste homem, à esta coisa cuja ardência nos queima? Eis uma resposta possível:

Estar no lugar, indubitavelmente. Ver sabendo-se olhado, concernido, implicado. E, contudo, mais: parar, manter-se, habitar durante um tempo nesse olhar, nessa implicação. Fazer durar esta experiência. E logo, fazer dessa experiência uma forma, deprender uma forma visual (DIDI-HUBERMAN, 2008a).



FIGURA 29 e 30 – Famintos os prisioneiros tomavam uma única gamela de sopa por um período de vinte e quatro horas

*Invocare*, em latim, remete ao apelo, ao chamamento. Lacan (1988) identificou como *pulsão invocante* a cisão tríplice entre um “ser chamado”, um “se fazer chamar” e um “chamar”. Mas para que uma imagem (nos) chame é preciso dar a ela uma voz (isto é, uma ardência), deixa-la depor sua história *diante* de nós (ou seja, deixa-la que nos queime, que nos toque), como devemos também deixar nosso olhar *dentro* dela (fundirmos à ela). Mas é necessário, lembra-nos Lacan, para que isso ocorra o observador deve *escutar* a imagem (sua voz, seu depoimento em grito, sua invocação) se desfazendo em dor para finalmente responder a esta demanda - exigência visível, torturante, mas que por tanto tempo preferimos não responde-la.

Vejamos:

O que me determina fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora. É pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo seu efeito. Donde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna [...], e pelo qual sou fotografado. [...] Para nós, não é nessa dialética da superfície para com o que está mais-além que as coisas se contrabalançam. Partimos, de nossa parte, do fato de que há algo que instaura uma fratura, uma bipartição, uma esquizo do ser, à qual este se acomoda, a partir da natureza. [...] Com efeito, há algo de que sempre, num quadro, podemos notar a ausência - ao contrário do que acontece na percepção. É o campo central, onde o poder separativo do olho se exerce ao máximo na visão. Em todo quadro, ele só pode estar ausente, e substituído por um buraco - reflexo, em suma, da pupila detrás da qual está o olhar. Em consequência, e na medida em que o quadro entra numa relação com o desejo, o lugar de um anteparo central está sempre marcado, que é justamente aquilo pelo que, diante do quadro, sou elidido como sujeito do plano geométral. É por isso que o quadro não joga no campo da representação. Seu fim, e seu efeito, estão alhures (LACAN, 1988, p.104, 106).

“Pelo olhar que entro na luz”, “é do olhar que recebo seu efeito”, ou ainda: “há algo que instaura uma fratura, uma bipartição”, de que “há algo de que sempre, num quadro, podemos notar a ausência”. Lacan executa portanto uma legitimação de olhar o fundo do

quadro, de uma imagem, pré-determina uma “duração da experiência” do olhar como postula Didi-Huberman. É ao notar a ausência de uma presença que quem olha uma imagem pode finalmente suportar a aparição da história, isto é, de seus vestígios outrora imperceptíveis, de suas invocações outrora fantasmáticas, enfim, de vozes *alhures* que vêm nos tocar a partir de suas clemências, de seus chamamentos. Assim, as vozes das imagens (das vidas nelas capturadas, retidas) em *Noite e neblina*, a *pulsão invocante* que o arquivo restitui diante de nós é também a ardência da matéria sobrevivente, centelha da memória da dor de um tempo genocidário que não cessa em nos fagular.

Olhar as imagens-arquivo em *Noite e neblina* faz ressuscitar uma dor, uma mágoa que nos leva sempre a pensar como é que foi possível ao homem alcançar este grau de aniquilação de si mesmo. Vejamos mais uma imagem (fig.31) presente no filme de Alain Resnais: embora existam outros homens vestindo o “pijama listrado”, tentaremos nos deter nos três homens cujos rostos aparecem diante da imagem (diante de nós). À direita do fotograma um homem sentado, usando uma boina, apoia-se sobre os próprios joelhos, seu rosto macilento, ossificado pela fome como enegrecido pela imundice dos campos nazistas nos faz dilatar em angústia. À sua frente, quase no centro do fotograma, um homem perfilado à direita de seu rosto, com a cabeça raspada, inclinado para trás (se demorasse mais um ou dois segundos, provavelmente o fotógrafo dessa foto teria capturado este homem deitado ao chão) tem seus braços direcionados à barriga provavelmente por causa de uma dor inominável no estômago (infecções das mais variadas acometiam os deportados diariamente nos *Lager*). A fome. As doenças. A partir desta única presença na imagem, ela não parece nos dizer que a vida deste homem está à beira da extinção? Aliás, o que nos garante que no exato momento desta captura imagética a vida mesma deste homem já não estivesse extinguida da terra? Se nossa hipótese estiver correta, então neste fotograma jaz o inominável, isto é, o momento fissurado onde a greta da morte sobrepôs-se à vida, à sobrevivência humana.

Por fim à esquerda da mesma imagem, vemos um homem completamente estirado ao chão, em fisionomia de uma dor fatal, insustentável. Levando sua mão direita à testa, seu rosto se contorce em sofrimento, seus olhos fechados nos possibilita imaginar uma fração *mais verdadeira* deste momento eternizado pela imagem: absolutamente faminto, humilhado, deposto, este homem cuja face se desfaz é um testemunho irrefutável do aniquilamento do humano no homem executado pelo nazismo. A imagem - isto é, os três homens cujas fisionomias nos queimam - quando olhada por trás de sua *pele* (de seu

evidente exterior) não traz à luz um fundo outrora insondável, a raiz obscura, escondida destas vidas postadas diante de nós? Porque o que há por trás da pele desta imagem é uma “rede virtual que pede ao observador que simplesmente – mas não há nada simples nesta tarefa – multiplique heurísticamente seus pontos de vista” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.70). Que a dor em olhar esta imagem (como tantas outras imagens-arquivo de *Noite e neblina*, do nazismo como um todo) continuamente nos faça inventar caminhos possíveis para que *mais verdadeiramente* compreendamos a história que reside diante de nós.



FIGURA 31 – Três deportados fotografados no limite da vida

Paul Valéry consigna um excerto que nos ajuda a pensar esta ideia de uma imagem-arquivo que ressuscita a dor – dos mortos, dos vencidos – dentro de nós (“*que nos torna loucos de dor*”), cuja ardência não é outra coisa senão uma *invocação*, a possibilidade de escutar uma clemência (da imagem), de *evocar* uma memória *mais verdadeira* da História:

Assim como a mão não pode soltar o objeto ardente sobre ela, que sua pele se funde e se cola, a imagem, a ideia que nos torna loucos de dor, não pode arrancar-se da alma, e todos os esforços e os rodeios da mente para desfazer-se delas a atraem até elas” (VALÉRY, 1960, p.812).

Uma atração a estas imagens que nos tornam loucos de dor justamente porque elas chamuscam, cada uma ao seu próprio modo, a pele que a elas são coladas, fundidas. Perto da metade da projeção de *Noite e neblina*, Resnais mostra-nos algumas imagens-arquivo de homens (fig.32) que inutilmente tentaram trespassar os arames farpados e eletrificados dos campos nazistas. A imagem que acaba por nos transferir, ou seja, que nos faz imaginar fissuradamente o desespero deste homem que diante da imagem está morto (pelo choque

elétrico que *queimou* a sua pele, que o fez *fundir-se* à cerca de arames farpados, que o *colou* à morte). Fechemos os olhos por um breve momento após olhá-la. Imaginemos portanto todo o corpo, toda a organicidade latejando neste homem quando executando a ideia definitiva (e para ele, infelizmente, fatal) de fugir de um *Lager*. Toquemos com a nossa imaginação, no tempo passado, a última esperança desta vida ainda em movimento, ainda pulsante. Lembremos portanto de todo o esforço para viver, para ser livre apesar de tudo (de toda humilhação, de toda violência, de todo extermínio). É neste momento que a imagem pulsando uma invocação nos chama, clama um olhar anterior à captura da morte deste homem para ulteriormente podermos *mais verdadeiramente* compreender a memória que a imagem herda. É olhando por dentro da pele da imagem que descobrimos exasperadamente “a angústia de olhar o fundo – o *lugar* – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber)” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.38).



FIGURA 32 – Cadáver de um homem preso às cercas que marcavam os limites de um *Lager*

É durante o momento em que Renais mostra cadáveres grudados nas cercas ou próximo a elas que conseguimos identificar a partir de um fotograma (fig.33) uma espécie de *genealogia do gesto da morte*, que vai se repetir por outras capturas fotográficas e cinematográficas no século XX. Encontramos sobretudo em Robert Capa (fig.34) e em Chris Marker<sup>20</sup> (fig.35) vestígios de um congelamento no exato momento onde uma vida

---

<sup>20</sup> Marker, como fica claro nos créditos iniciais do filme de Resnais, foi assistente de realização de *Noite e neblina*.

humana parece se desprender do corpo, esvaír-se de toda sua resistência, e claro, onde uma genealogia do gesto da morte acaba por reaparecer:



FIGURA 33 – Fotograma presente em *Noite e neblina*



FIGURA 34 – *O soldado caindo*, foto tirada por Robert Capa em 1936



FIGURA 35 – Fotograma do exato momento da morte em *La Jetée* (1962)

Os três fotogramas remetem ao último gesto da vida brutalmente em despedida: os braços abertos ou levantados, os corpos inclinados, os olhos fechados, uma última resistência aniquilada. Nessas três imagens (a de Resnais e Capa reais e a de Marker ficcional) podemos olhar esta espécie de túmulo onde o corpo humano jazará em instantes posteriores ao congelamento do gesto da morte. Estas imagens que jamais suturarão a angústia que se abre em nós diante delas, e por isso mesmo nos abre em dois – ao *olhar* a imagem e ao ser *olhado* por ela.



FIGURA 36 e 37 – O rosto de uma mulher em ângulos distintos presentes em *Noite e neblina*

Para concluirmos a profunda ideia de morte perpetrada pelo nazismo à imagem humana e que *Noite e neblina* dar a ver, embora com força impressionante, apenas um vestígio do horror instaurado em seus campos, vejamos mais duas imagens residentes no filme de Resnais (figs.36 e 37). Uma mesma mulher, jacente ao chão, aniquilada. Olhemos o seu rosto, sua vida esvaziada. O que de dentro da morte dizem seus olhos? Tão aprofundados em um abismo da dor eles não parecem testemunhar ainda que para longe da vida, deste plano mesmo um sofrimento caliginoso, insustentável? Um abismo de silêncio se abre em dor. O rosto desta mulher grita em desespero, mesmo já morto. E se “a verdadeira essência do homem apresenta-se no rosto” (LÉVINAS, 1980, p.270), então poderíamos concluir que a essência do nazismo, a partir do que foi capaz de fazer com o rosto humano, é a essência da morte, do extermínio absoluto do homem e de todo o seu vestígio humano.

O rosto desta mulher, eternizado neste grau de destruição abundante, deve nos olhar até o âmago, ardendo, queimando a nossa capacidade de vê-lo simplesmente. Este rosto se *impõe* diante de nós justamente porque impõe o seu fundo, obrigando-nos a ultrapassar sua pele (seu evidente exterior). Este rosto, como constatado por Lévinas (ibid), queima-

nos porque faz ultrapassar a ideia do Outro em nós, porque nos permite de forma amedrontadora nos reconhecermos neste rosto-túmulo, em sua pulsão invocante – em seu grito de morte:

Ele me olha também, é claro, porque impõe em mim *a imagem impossível de ver* daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo (rosto) em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.38).

E reconhecendo toda a ardência, toda a ferida que este rosto como imagem, como túmulo de um tempo genocidário, que também faísca sua morte em nosso presente, percebemos como toda imagem-arquivo por mais dissecada, por mais meticulosamente olhada por dentro (para além de sua pele) ainda sim sempre restará “uma outra coisa, algo que não tem nome” (FARGE, 2009, p.36) cujo destino sempre se postará diante de nós, isto é, de novas gerações de observadores, de historiadores da imagem que deverão desvendar a cada nova época seu traço arcano, seu brado inaudito para o passado, porque “nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história” (BENJAMIN, 2012, p.10). A vida nua inscreve-se neste rosto jacente, no fundo de seus olhos não vemos outra coisa senão uma invocação, um grito infinito sem defesa em sua nudez, em sua miséria e em sua fome:

O infinito apresenta-se como rosto na resistência ética que paralisa os meus poderes e se levanta dura e absoluta do fundo dos olhos, sem defesa na sua nudez e na sua miséria. A compreensão dessa miséria e dessa fome instaura a própria proximidade do outro. [...] Manifestar-se como rosto é *impor-se* para além da forma, manifestada e puramente fenomenal, é apresentar-se de uma maneira irredutível à manifestação, como a própria retidão do frente a frente, sem mediação de nenhuma imagem na sua nudez, ou seja, na sua miséria e na sua fome (LÉVINAS, 1980, p.178-179).

Tantas vezes em vida é preciso morrer, e em cada morte renascer nas marcas, nas desapareições, nos traços do Outro em nós. Olhar as imagens-arquivo de *Noite e neblina* é sobretudo deixar que elas também nos olhem, dizendo-nos secretamente o testemunho inaudito que suas presenças portam. O que vemos em suas imagens, nesses vestígios da presença humana, são elementos de um tempo genocidário cuja aparição capturada pela câmera (eternizando o momento da morte) produzem esta tortuosa noção de tantas vidas humanas aniquiladas do modo como o nazismo as aniquilou, e que a existência de um filme como o de Resnais exige que olhemos suas imagens sobreviventes sempre mais

verdadeiramente, que tentemos decifrar todos os seus mundos de medo, de sombras, do sofrimento que rostos, que vidas humanas foram capazes de sofrer.

São nas vidas ausentes que *Noite e neblina* de alguma maneira resgata, que faz da ausência, sua imagem mesma, retornar à esfera da realidade – da vida presente – por meio dos arquivos, dos excertos imagéticos que sobreviveram à destruição. As imagens de *Noite e neblina* testemunham a capacidade do homem de aniquilar o seu semelhante, obrigando-nos a ver o seu resto, a dolorosa aparição de sua resistência, de sua lacuna, de sua negação ao esquecimento. A imagem-arquivo no filme de Resnais não é outra coisa senão a última obstinação às cinzas da memória – justamente por ser cinza:

O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. É ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu, onde temos a experiência — tão bem descrita por Walter Benjamin, cujo texto mais querido, o que estava escrevendo quando se suicidou, sem dúvida foi queimado por alguns fascistas — de uma barbárie documentada em cada documento da cultura (DIDI-HUBERMAN, 2008a).

*Fazer surgir a verdade fora do tempo.* Assim poderíamos concluir a força destruidora que as imagens de *Noite e neblina* são capazes de irromper em que as vê, e a inalienável resistência ao esquecimento que diante delas o observador é incitado a exercer não é outra coisa senão uma tomada de posição, local onde reside todo saber:

Tomar posição é situar-se duas vezes, pelo menos, sobre as duas frentes que acarreta toda posição, pois toda posição é, fatalmente, relativa. Por exemplo, trata-se de afrontar algo; mas também devemos contar tudo aquilo de que nos afastamos, o fora-de-campo que existe atrás de nós, que talvez negamos mas que, em grande parte, condiciona nosso movimento, portanto nossa posição. Tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente e aspirar a um futuro (Idem, 2008b, p.10).

Aspirar um futuro a partir dos escombros do passado (BENJAMIN, 2012), este anjo que diante da história faz da ruína do tempo algo que deve queimar a ponte para o presente que ele recusa-se a trespassar, ponte que inexoravelmente ele cruzará, e a ardência como ruína onde essa ponte foi erigida (contra sua vontade, cuja vontade contrária é a vontade do tempo) é justamente a imagem que sobreviveu, que resistiu à desaparecimento absoluta. Dos escombros do passado, de sua imagem mesma resplandece um presente, uma *pulsão invocante* (LACAN, 1988), uma *ardência* (DIDI-HUBERMAN, 2008a), que é a clemência da lembrança, da recusa mais profunda ao esquecimento.

Como diz a última parte do texto de Jean Cayrol para *Noite e neblina* narrado por Michel Bouquet – isto é, o que também nos diz a última imagem mesma do filme:

Há ainda aqueles que olham sinceramente para estas ruínas. Como se o velho monstro dos campos estivesse morto por baixo dos escombros, que fingem ter esperança à frente desta *imagem que se afasta* [...], nós que fingimos acreditar que isto tudo pertence a um único tempo e a um único país e que não olhamos à nossa volta, e *que não ouvimos que se grita sem fim* (CAYROL; RESNAIS, 1955).

Ou seja, que as imagens-arquivo de *Noite e neblina* sempre permaneçam gritando interminavelmente, que façam de toda ruína perpetrada pelo nazismo um fragmento da lembrança; que o abismo da morte dos *Lager* torne-se infinitamente uma emulsão das vidas vencidas, e que a sobrevivência das imagens nos façam arder como as constelações (*as estrelas, a “imagem que se afasta”*) de Walter Benjamin que dolorosamente segredaram o nosso próprio destino – a memória.

### 3. *Shoah* de Claude Lanzmann

Os mortos demandam os vivos: recordem-se de tudo e contem-no; não somente para combater os campos, mas sim para que nossa vida, ao deixar de si uma marca, conserve seu sentido.

*Tzvetan Todorov*

#### *Da memória e da palavra à abjeção pelo arquivo*

No exato contraponto a *Noite e Neblina* existe Claude Lanzmann e o seu filme *Shoah*<sup>21</sup>. Um contraponto que irrompe aos olhos logo diante da metragem de ambos os filmes: enquanto o filme de Resnais tem aproximadamente trinta minutos, o filme de Lanzmann possui uma colossal duração de mais de nove horas. Mas mais do que a brutal diferença de metragem, a cisão entre as estéticas destes filmes os fazem documentos imprescindíveis da barbárie nazista no momento em que um se instala no polo absolutamente contrário do outro. A saber: como visto acima, *Noite e Neblina* parte da imagem-arquivo para tentar restaurar as ruínas da catástrofe, revela-nos a partir do arquivo imagético sobrevivente um traço do horror que o regime nazista instaurou. Este traço da memória genocidária ao mesmo tempo tão frágil e tão potencializado por um horror que nos fere a cada retorno possível, este momento tão difícil de suportar que é *olhar e sentir* aquelas imagens de seres humanos desorbitados pelo próprio homem, figuras que nos sequestram, que nos raptam ao ponto de pensar que o *Lager* foi de fato um outro mundo. Assim é a força do arquivo em *Noite e Neblina*.

*Shoah*, por sua vez, vai ao fundo do abismo da palavra e da memória desta palavra. O tempo é presentificado nos rostos das testemunhas, a memória reage enquanto processo de afundamento: é o rasgar da ferida, do trauma da catástrofe, onde o único retorno possível se dá ou no silêncio (na recusa em contar, em lembrar) ou a partir das lágrimas dos sobreviventes, que quando retornam da entrada do abismo da memória, voltam exauridos, extenuados, e seus rostos revelam marcas outrora imperceptíveis – vestígios de desespero, de polegadas de um horror trespassado e insustentável à própria memória. Supostamente não existe imagem-arquivo. O arquivo no filme de Lanzmann está proibido

---

<sup>21</sup> Basicamente o filme *Shoah* é composto por uma série de entrevistas sobre as experiências nos campos de extermínio poloneses, com três tipos de testemunhas da morte: vítimas da Solução Final (*Endlösung*), testemunhas presenciais e funcionários administrativos dos campos e da empresa ferroviária do Terceiro Reich.

de sussurrar sua história, sua dor. *Shoah* é assim a *Bilderverbot* (proibição das imagens) de Claude Lanzmann. E tentaremos desse modo analisar não somente a grandeza deste filme e de sua aura (testemunho fundamental do horror concentracionário) como também os equívocos filosóficos que a obra *a posteriori* acabou cristalizando à representação e à análise das imagens dos campos nazistas, de outro modo, tentaremos mostrar o profundo equívoco pelo desprezo ao arquivo e como o fim cíclico de toda imagem (por mais *eterna* que ela seja) é tornar-se excerto da história, *arquivo* daquilo que ela testemunha.

Há um fantasma que navega nas imagens iniciais de *Shoah*, uma cratera de sentido, que mesmo olhando aquela terra tão verde e viva (o *locus amoenus*), as águas do rio Ner resplandecendo à presença do homem, há algo ainda assim que não parece fechar, complementar a sua história mesma. Há uma camuflagem ao horror do tempo genocidário. Uma sensação de peso insuportável parece residir entre as águas, as árvores, a terra, e, sobretudo, na face de Simon Srebnik (fig.38). O filme nos mostra a topografia do campo de extermínio de Chelmno<sup>22</sup> quase quatro décadas após o seu fim, e Srebnik é então introduzido à narrativa, e tal como a paisagem da Chelmno que ele retorna, existe uma marca em seu rosto, uma marca ao mesmo tempo tão abismal nos olhos (nestas pálpebras e globos que viram o homem ser exterminado da forma mais brutal pelo próprio homem) que emana uma ruptura de sentido quando tentamos desvendar o segredo que existe no seu local mais profundo, em seu abismo mais íntimo.

É neste espectro do inexplicável que Sánchez-Biosca relata os primeiros minutos de *Shoah*, não esquecendo de apontar aquilo que também percebemos, seja a presença e o peso do fantasma da morte, o estranho *locus amoenus* que parece perpetuar uma aporia ao *logos*; é no pélagos de uma rememoração tão particular que a imagem encenada por Lanzmann acaba por afetar todo o *cadre* do real (o rosto de Srebnik)<sup>23</sup> e do simbólico (o imaginar das chamas dos crematórios como um momento alucinatório):

Nada explica a estrutura (do filme) como o começo e o final. *Shoah* se abre sobre um espaço idílico, um *locus amoenus* atravessado por um rio. É Chelmno. Sobre uma barca, um homem envelhecido, entona uma canção. Segundo ato, acompanhado por uma câmera que escruta seu rosto, contempla um pequeno bosque: “É difícil de reconhecer – diz -, mas aqui queimaram pessoas”. De repente, um fantasma impregna este espaço puro e límpido. O que na falta – terrível – a sua nomeação por meio de imagens de arquivo (elas

---

<sup>22</sup> Como nos lembra Lanzmann (1987, p.17), das quatrocentas mil pessoas que chegaram a Chelmno, contabilizaram-se somente dois sobreviventes: o próprio Srebnik e Mordechai Podchlebnik.

<sup>23</sup> Uma das grandes lições de Georges Bataille (1973) consiste que o real, por ser “impossível”, não existe senão manifestando-se sob a forma de fragmentos, resquícios, objetos e vestígios. Ora, não é justamente por estilhaços que a presença de Srebnik nos é revelada?

não existem aqui), o filme nos permite ver através de um encontro paralisador entre o testemunho e o lugar camuflado. Uma assustadora panorâmica desentranhada entre o belo campo polaco e a alucinação de uma imensa coluna de fogo, dos caminhões de gaseamento, sem que nada tenha sido mostrado. Lanzmann realiza uma encenação (em seu sentido dramático) empenhada em minar o pacífico presente para que emerja nesse momento incrível o que a “solução final” colocou em marcha; essa enigmática primeira vez que a engrenagem desencadeou (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2009, p.130).

Lanzmann documenta acertadamente a “história pessoal” de Srebnik, já que ele

era então uma criança de treze anos e meio. Seu pai fora abatido sob seus olhos, no gueto de Lodz, sua mãe asfixiada nos caminhões de Chelmno. Os SS o alistaram em um dos comandos de “judeus de trabalho”, que asseguravam a manutenção dos campos de extermínio e estavam eles próprios destinados à morte. Os tornozelos atados, como todos os seus companheiros, o menino atravessava todos os dias a aldeia de Chelmno. Deveu o fato de ser poupado, por mais tempo que os outros, à sua extrema agilidade, que o fazia ganhar as competições que os nazistas organizavam entre aqueles acorrentados, concursos de saltos ou de velocidade. E também à sua voz melodiosa: várias vezes por semana, quando era preciso alimentar os coelhos da coelheira SS, Simon Srebnik, vigiado por um guarda, subia o Ner em uma embarcação de fundo chato, até os confins da aldeia, na direção dos prados de alfafa (LANZMANN, 1987, p.18).

E conclui:

Na noite de 18 de janeiro de 1945, dois dias antes da chegada das tropas soviéticas, os nazistas mataram com uma bala na nuca os últimos “judeus de trabalho”. Simon Srebnik foi executado também. A bala não atingiu os centros vitais. Voltando a si, rastejou até um chiqueiro de porcos. Um camponês polonês o recolheu. Um médico-major do Exército Vermelho cuidou dele, salvou-o. Alguns meses mais tarde, Simon partiu para Tel-Aviv com outros sobreviventes. Foi em Israel que eu o descobri. Convenci o menino cantor a voltar comigo a Chelmno. Ele tinha 47 anos (Ibid., p.19).

Com esse relato sintético e preciso da história de Srebnik, é possível começar a compreender o abismo de seus olhos, as marcas traçadas na pele do rosto: seus gestos parecem carregar os escombros do genocídio nazista; há um espectro enlutado em sua presença, que não só define sua alma em decalagem ao corpo, mas faz emergir uma dúvida sobre a própria vida, ou melhor, sobre a impossibilidade, de fato, de viver novamente, sobretudo quando a própria morte já o tinha rodeado duplamente: em Chelmno (na iminência do extermínio), e também com o tiro na nuca diferido pelo soldado nazista. A vida, mesmo ele tendo sobrevivido a tudo isso, parece uma esperança longínqua, quase impossível de ser *tocada* outra vez. Essa impossibilidade, aliás, radiografada em um determinado momento de *Shoah*, quando Srebnik, a pedido de Lanzmann, vai até uma sinagoga na região de Chelmno (fig.39): a lacuna fisionômica de Simon, um rosto incapaz de brilhar de novo, em contraste com os camponeses daquela região, que ao se depararem com a câmera de Lanzmann ficam alvoraçados, sorridentes, tagarelam, querem todos de algum modo falar, aparecer. Mas Srebnik parece guardar em

seu próprio abismo as lágrimas congeladas do horror concentracionário, e o único gesto possível por ele concedido é um sorriso mais fechado do que aberto (e isso ocorre o tempo todo), este exato momento onde a decalagem da sua presença lúgubre acaba por absorver toda a vida presente ao seu redor, e ao perceber isto, Lanzmann, lentamente, acaba por ir enquadrando cada vez mais próximo o rosto de Simon Srebnik, e então a aporia de sua vida é finalmente legitimada<sup>24</sup>.



FIGURA 38 – Srebnik, sozinho



FIGURA 39 – Ele, rodeado

A voz angelical de Srebnik o salvou do extermínio, mas não da morte. E sua vida já não mais poderia ser salva pelo cinema<sup>25</sup>. Seria Srebnik um “muçulmano”<sup>26</sup>? Talvez. Mas a sua imagem, é ela mesma um testemunho. É a sua presença no filme que possibilita a partir do ato da palavra (e de sua memória), uma representação possível da catástrofe nazista. A sensação que sentimos ecoar em mais de nove horas em *Shoah* é de imagens que aprofundam nosso resistir diante deste horror e ainda além, sustenta-nos e desafia-nos para uma representação possível dessa entidade destruidora. Afinal, “o que os SS quiseram destruir em Auschwitz não era apenas a vida, mas também [...] a própria forma do humano e, com ela, a sua imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.64). *Shoah* faz com que exatamente a Shoah seja possível de ser representada, de outro modo, o filme nos possibilita imaginar as imagens – a partir da presença e dos testemunhos dos sobreviventes – deste momento genocidário que invadiu o mundo, e arranca do âmago do irrepresentável a ideia absoluta de algo que não pode ter uma representação.

---

<sup>24</sup> Como diz o outro sobrevivente de Chelmo, Mordechai Podchlebnik, ao ser perguntado por Lanzmann sobre “o que está morto” em Srebnik, ele responde: “Tudo está morto. Tudo está morto, mas não se é senão um homem, e se quer viver. Então, é preciso esquecer. Ele agradece a Deus pelo que restou e pelo esquecimento” (LANZMANN, 1987, p.22).

<sup>25</sup> “os corpos não serão salvos pelo cinema. Os corpos já foram afundados” (CANGI, 2003, p.141).

<sup>26</sup> No sentido de Primo Levi e Agamben, do homem que, mesmo com vida, carrega consigo a aura da morte.

É justamente por sempre haver algo para ver e imaginar, que a representação de Auschwitz, na contramão daquilo teorizado por Lanzmann<sup>27</sup>, irrompe nas imagens de *Shoah*, a saber: por entre as vozes cortadas, por entre o choro e o silêncio que solapam a própria eficácia do dizer das testemunhas, existe a fissura onde a representação e a imaginação sempre poderão arrancar alguma coisa nova, obrigando-nos a *repensar a imagem* e todo o seu gesto político. O *Nachleben* da testemunha da Shoah, sua sobrevivência mesma está então submergida na profundidade da dor e da vergonha – em seus instantes de verdade:

havia algo para ver, de várias formas. Havia algo para ver, para ouvir, para sentir, para deduzir daquilo que víamos ou daquilo que não víamos (os comboios que ininterruptamente chegavam cheios e voltavam a partir vazios). [...] Víamos apesar de toda a censura, indubitáveis segmentos da "Solução final" mas não queríamos saber. Tal como a radicalidade do crime nazi nos obriga a repensar o direito e antropologia (como o mostrou Hannah Arendt); tal como a enormidade desta história nos obriga a repensar a narrativa, a memória e a escrita em geral (como o mostraram, cada um de sua forma, Primo Levi ou Paul Celan); também o 'inimaginável' de Auschwitz nos obriga, não a eliminar, mas antes a *repensar a imagem*, de cada vez que uma imagem de Auschwitz, ainda que lacunar, surge de repente, concretamente sob os nossos olhos (Ibid., p.85).

Gertrud Koch, como apontado por LaCapra (2009, p.117), diz que a obra de Lanzmann se trata de “uma transformação estética da experiência do extermínio”, e conclui que “não se pode negar que o filme oferece, ademais, suficiente material e contribui com os necessários debates históricos e políticos”. E que, claramente, esses necessários debates históricos e políticos são também representações outras e possíveis do genocídio nazista. *Shoah*, em sua presença colossal, assinala aquilo que Vidal-Naquet fala sobre a especificidade da morte nas câmaras de gás, e que não é tanto a *industrialização da morte*, “senão o desaparecimento total desse frente a frente do assassino e de sua vítima, um desaparecimento que constitui uma negação do crime no interior do próprio crime” (LINDEPERG, 2009, p.66).

Peter Pál Pelbart nos agracia com um *insight* exemplar sobre *Shoah*:

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

---

<sup>27</sup> Para o cineasta francês, a Shoah é irrepresentável e inimaginável, ao mesmo tempo que o seu filme é a obra absoluta e definitiva do genocídio nazista.

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 colheitas, 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 Terra, a Voz, o Rosto. E o que há nos perpétuos planos circulares de *Shoah*? O que nos diz esses giros sempiternos dessa escolha formal e estética de Lanzmann? Talvez nos digam sobre a sensação cíclica da experiência concentracionária; talvez nos contem sobre o “eterno retorno” dos tempos e das imagens genocídrias. Talvez tentem mostrar, como escreveu Jean Cayrol para as imagens de *Noite e Neblina*, que o solo preenchido pela terra fértil e pela vida esverdeada da natureza, foi o mesmo que testemunhou e engoliu os restos de tantas vidas humanas dizimadas pelo nazismo, e que possivelmente os cadáveres humanos enterrados neste solo, em seu inevitável processo de decomposição, tenham servido para “adubar” a terra onde hoje as imensas árvores, plantas e pastos se encontram.

As imagens a partir da memória e da palavra que *Shoah* nos concede dos campos de extermínio, transformam-se em relatos testemunhais da ideia potencializada pelo nazismo de aniquilar todo e qualquer rastro da catástrofe. Lanzmann parece desejar *descobrir o passado a partir das imagens do presente*. Foi essa vontade de dar uma visibilidade à Shoah que precisamente o filme *Shoah* realiza: nas imagens invisíveis da morte que jamais nos são mostradas, Lanzmann executa um renascimento da presença do horror que, em sua materialidade, inscreve-se no corpo dos sobreviventes, devolve a estes corpos “uma conexão com o mesmo trauma para recuperar o passado como alucinação” (CANGI, 2003, p.143), e que a evocação do passado pela memória e pela palavra no filme é mais um vestígio de que para estas testemunhas, (sobre)viver só foi possível por causa da ferida silenciada, e da recusa em inúmeros momentos, em reviver a memória da dor. E é justamente nesta lacuna do dizer, em que a lembrança mesma se posta como gesto testemunhante, que o testemunho diante da catástrofe, o seu relato, abre esta fissura, este vácuo inevitável onde reside sua sobrevivência, sua resistência à aniquilação, ao esquecimento.

*Shoah* não se desfaz do riso (de Srebnik) e das lágrimas (de Bomba ou Müller<sup>28</sup>) para limitar-se ao desejo de compreender, ao contrário, o filme de Lanzmann, a partir dos traços do horror presentificados nos rostos das testemunhas, faz irromper o riso (de loucura?) e as lágrimas (a mais profunda tristeza) de diversos dos sobreviventes, porque, no momento em que o cineasta exige que eles relembrem, um peso descomunal acaba por emergir nas costas destas testemunhas, e desvendamos neste exato momento, como todas as suas estruturas musculares no instante da lembrança são absolutamente modificadas. É aquele tempo genocidário que impõe à memória uma lembrança, e quando as testemunhas em *Shoah* retornam no tempo memorial, risos e lágrimas se tornam gestos sobrecarregados de uma dor crepuscular e os rostos enlutados pelos mortos intermináveis já não conseguem mais ser normalizados, mas antes, o que os contaminam, na raiz venosa dessas faces, é o medo e a dor de lembrar, de não conseguir conter (por causa da vergonha, do trauma, do horror) o choro (ou o riso), que para estas testemunhas é o desabrochar mais íntimo do peso dessa memória, ao mesmo tempo que ao lembrar, o raptos para dentro dessas lembranças inesquecíveis faz com que a ferida sempre sangre, e que nunca cesse em cortar.

Herik Gawkowski (fig.40), aparece no filme fazendo o mesmo ofício que executara na época do domínio nazista: sendo o maquinista responsável por levar mais uma leva de judeus nos vagões dos trens para o campo de extermínio de Treblinka<sup>29</sup>. Polonês, Gawkowski, ao retornar ao trem de antanho com Lanzmann e dirigir a locomotiva, acredita fielmente estar revivendo na pele aquele passado<sup>30</sup>, fazendo-o repetir maquinalmente o gesto aterrorizante da degolação (fig.41), quando o trem se aproxima do campo, e onde, ainda hoje, a placa com o nome Treblinka permanece. É inclusive a imagem de Gawkowski, segundo antes de fazer o gesto simbolizador da morte, que estampa a capa das versões em *home video* de *Shoah*.

---

<sup>28</sup> Falaremos mais adiante sobre estes dois personagens (Abraham Bomba e Philip Müller) que são apresentados no filme. Dois testemunhos impressionantes, e onde as lágrimas, depois de muita resistência, acabam por desaguar de forma devastadora em ambos.

<sup>29</sup> Estima-se que entre setecentos a novecentos mil judeus foram exterminados em Treblinka, que foi o campo de extermínio, depois de Auschwitz, onde mais morreram judeus.

<sup>30</sup> Alucinação semelhante ocorre em *S-21 – A máquina da morte do Khmer Vermelho* (2003), de Ryth Pahn, quando um antigo membro do exército genocida do Khmer Vermelho (responsável pela morte de mais de um milhão e duzentas mil pessoas no Camboja, equivalendo ao extermínio de mais de setenta por cento da população do país) acaba por acreditar que realmente está vigiando e torturando presos, quando na realidade deveria apenas realizar uma encenação de como era o seu procedimento quando membro do exército genocida.



FIGURA 40 – Gawkowski, e a placa de Treblinka



FIGURA 41 – Ele fazendo o gesto da degolação

O momento do depoimento de Abraham Bomba (fig.42), judeu e cabelereiro responsável por “arrumar” os deportados minutos antes dos mesmos entrarem nas câmaras de gás, revela-nos um minúsculo rastro do extermínio perpetrado pelo nazismo. Bomba era

o último homem na linha da morte, a voltar a cortar cabelo e recordar, submetido às perguntas de Lanzmann, enfrenta em sua memória o momento-limite do silêncio e afeto para com alguns conhecidos de seu povoado, aos que não pôde conter antes de entrarem enganados à câmara de gás (CANGLI, 2003, p.146)

Importante perceber que quando Lanzmann entra na barbearia onde Bomba trabalha, o sobrevivente parece irritado, monossilábico, é um falar que quase nega a própria voz. LaCapra, por esta cena, critica o desvio histórico e documental do filme, que segundo o historiador americano, neste momento, *Shoah* é deslocado do sentido originário e histórico de seus primeiros minutos:

Abraham Bomba analisa seu papel como cabelereiro em Treblinka enquanto ele corta o cabelo de alguém. O espectador fica impactado ao entrar e ver o salão cheio e quem ali estava eram simples clientes que não compreendiam a linguagem (inglês) que que Lanzmann e Bomba dialogavam. Mais ainda, uma de minhas principais preocupações é que as dimensões históricas de *Shoah* sejam questionadas. O espectador espera que o filme seja histórico e inclusive documental. Na verdade, essa expectativa é gerada pelo prólogo narrativo que introduz o filme ao analisar em termos fatuais o campo de extermínio de Chelmo. Portanto, o subtítulo da versão inglesa da obra, *Na Oral History of the Holocaust*, adequava-se às expectativas plausíveis de espectadores ou leitores (LACAPRA, 2009, p.116).

Sobre este complexo momento entre Bomba e Lanzmann, o segundo escreveu:

Voltou interessante o momento em que, na segunda parte da entrevista, repeti o mesmo, ainda que diferentemente, quando voltei a colocá-lo na situação dizendo: “O que fez? Imite os gestos que fez”. Pegando o cabelo de seu cliente (que haveria de ter cortado fazia tempo, se realmente estivesse concentrado em cortar, já que a cena durou vinte minutos). E a partir desse momento a verdade

se encarnou e ele revive a cena, colocando o conhecimento já encarnado. Na verdade se trata de um filme sobre a encarnação” (LANZMANN, 1992, p.301).

Se o filme, nas palavras de Lanzmann, é uma obra sobre a *encarnação*, uma das modalidades encarnadas pelo cineasta francês reside justamente no espectro inquisidor que ele vai impor aos sobreviventes (sobretudo a Bomba), a saber: obriga-los de qualquer maneira a trespassar a linha limite da memória da dor, a esta memória que enquanto gesto do testemunho tem a sua lacuna no emergir do silêncio, na impossibilidade da fala, onde a testemunha à luz de sua própria incapacidade de *contar* se depara com a inquisição do Outro que a obriga a dizer o que não deveria ser dito, a *conceder* uma imagem a partir de uma *mise en scène* catastrófica daquilo intrinsecamente amorfo, portanto, não teatralizável. É esta encarnação mesma que acaba por transformar Bomba em uma espécie de ventríloquo de Lanzmann<sup>31</sup>, o que tem uma consequência devastadora, quando a ser novamente sequestrado para dentro de si mesmo, Bomba é completamente desfeito em lágrimas, e rememora o momento em que se depara com mulheres e crianças conhecidas de sua aldeia prestes a terem seus cabelos cortados por ele para logo após entrarem nas câmaras de gás (que os nazistas, para evitar o desespero, mentiam dizendo que os prisioneiros iriam para aquele local para serem desinfetados de piolhos e outras pragas). As mulheres da aldeia reconhecem Abraham, e perguntam o que ocorrerá a elas, e ele para sobreviver permanece em um silêncio assolador, e apenas realiza o seu ofício de cabelereiro.

O homem devastado pela lembrança, irrompendo em pranto, com o soluço de dor rasgando a sua garganta; esta é a imagem última que o filme captura de Bomba. Os estilhaços de sua presença nos permite imaginar aquilo que já não existe em imagens: os gritos sufocados pelo gás venenoso *Zyklon B*<sup>32</sup>, os socos desesperados diferidos na porta principal da câmara de gaseamento, implorando para que ela fosse aberta. Bomba testemunhou tudo isso que somente a imaginação pode suportar. E não pôde fazer nada. Seu testemunho em *Shoah* é uma greta sem fim, é aquilo que disse Spinoza (1990) sobre a

---

<sup>31</sup> No sentido que François Cooren deu à encarnação (e ao ventríloquo), isto é, que a interação com a fala do participante (no nosso caso é Bomba) acaba por conceder um poder desconhecido ao mesmo: “Através de figuras específicas que vêm para serem encarnadas ou não, para uma outra próxima primeira vez, através da interação da fala do participante [...] implicitamente ou explicitamente as figuras invocam a permissão dos participantes em fazer de si mesmos mais poderosos através da autoridade que essas tantas figuras conferem a eles” (COOREN, 2010, p.141).

<sup>32</sup> Originalmente um pesticida a base de ácido cianídrico, cloro e nitrogênio, inicialmente usado nos deportados para combater piolhos, e posteriormente, utilizado para o extermínio em massa nas câmaras de gás. Outro detalhe importante: *Zyklon* em alemão significa ciclone.

tristeza cujo terror impede a alma de pensar, e como é triste reduzir o que pode um corpo, sua potência, como direito natural.



FIGURA 42 – Abraham Bomba

E por fim entre os sobreviventes, existe Philip Müller. Sobre ele, LaCapra pontua:

O antigo membro do *Sonderkommando* Philip Müller mostra um estilo narrativo tradicional que até certo ponto traduz sua desconcertante história a uma forma conciliatória e modulada. Parece falar contando seu relato muitas vezes antes e se mostra capaz de atuar com o virtuosismo de um narrador experiente, até quase converte-se em um bardo do último desastre. Lanzman não faz nada para interromper o relato de Müller e se mostra como uma escuta paciente e atenta. A narração somente se detém quando Müller chega a um ponto de ruptura ao relatar que seus compatriotas a bordo da morte no “quarto para se despir” começam a cantar o hino nacional tcheco e *Hatikva*<sup>33</sup> (LACAPRA, 2009, p.126).

O “ponto de ruptura” que diz LaCapra é quando Müller desaba em choro (em um dos momentos mais poderosos de todo filme) ao lembrar o exato momento da “revolta” desses deportados, e a recusa em tirarem suas roupas. Sobre esse instante, o próprio Müller relata:

A violência culminou quando eles (os SS) quiseram força-los a despir-se. Alguns obedeceram, um punhado apenas. A maioria recusou executar essa ordem. E de súbito, foi como um coro. Um coro... Começaram todos a cantar. O canto encheu o vestiário inteiro, o hino nacional tcheco, depois a *Hatikva* ressoaram. Aquilo me comoveu terrivelmente (LANZMANN, 1987, p.218).

Com lágrimas nos olhos, Philip testemunha (figs.43 a 46):

Era os meus compatriotas que aquilo acontecia... e percebi que minha vida não tinha mais nenhum valor. Para que viver? Por quê? Então entrei com eles na câmara de gás, e resolvi morrer. Com eles. De repente vieram até mim alguns que me haviam reconhecido. Pois várias vezes, com meus amigos serralheiros,

---

<sup>33</sup> Hino nacional de Israel.

eu fora ao campo das famílias. Um pequeno grupo de mulheres se aproximou. Elas me olharam e disseram-me: “Já na câmara de gás?”. [...] Uma delas me disse: “Então você quer morrer. Mas isso não tem nenhum sentido. Sua morte não nos devolverá a vida. Não é um ato. Você precisa sair daqui, deve testemunhar o nosso sofrimento, e a injustiça que nos foi feita” (Ibid., p.218-9).



FIGURAS 43 e 44 – Müller ainda conseguindo resistir...



FIGURAS 45 e 46 – Mas logo em seguida desata em pranto por causa da memória da dor

É este local da morte, que como quer Benjamin (1994), é o local de excelência do narrador e de onde Müller e tantos outros sobreviventes falam – mas que não narram as suas histórias particulares. É sempre uma narração sobre os outros que não conseguiram escapar, e que para não ser consumido pela própria loucura<sup>34</sup> e solidão de uma memória catastrófica, a testemunha em *Shoah* sempre fala do Outro que sucumbiu. É tocante e fundamental as palavras que uma mulher diz a Müller já dentro da câmara de gás: “Você precisa sair daqui, deve testemunhar o nosso sofrimento, e a injustiça que nos foi feita”, ele que “recebe de sua própria gente o impulso de sobreviver” (CANGI, 2003, p.143), esta essência da sobrevivência que exige que a testemunha fale, no caso aqui, Müller, foi

---

<sup>34</sup> Como escreveu o historiador francês Pierre Vidal-Naquet (1995) sobre *Shoah*, que na intenção do filme contém um “elemento de loucura: ter feito uma obra histórica em uma conjuntura de qual somente se chama a dar testemunho a memória, uma memória atual”.

a mesma que dominou a presença de Hermann Langbein e a sua necessidade de resistir à morte para justamente testemunhar sobre o horror nazista, e como tal, repetimos a fala testemunhante de Langbein:

De minha parte, tinha decidido firmemente que, independente do que me viesse a acontecer, não me teria tirado a vida. Queria ver tudo, viver tudo, fazer experiência de tudo, conservar tudo dentro de mim. Com que objetivo, dado que nunca teria tido a possibilidade de gritar ao mundo aquilo que sabia? Simplesmente porque não queria sair de cena, não queria suprimir a testemunha que podia me tornar (LANGBEIN apud AGAMBEN, 2008, p.25).

Por que é tão difícil para o sobrevivente falar ou *nomear* a sua própria história? Claude Lanzmann teoriza a partir de uma “impossibilidade de voltar a contar a história”, e que colocando esta impossibilidade no começo de seu filme, é justamente porque por um lado em *Shoah* há uma “desaparição dos rastros”, “já não resta nada. Não há nada (*le néant*)”, e que ele, portanto, deveria “fazer um filme partindo desse nada” (LANZMANN, 1992, p.295). Assim:

por outro lado, estava a impossibilidade dos próprios sobreviventes em contar esta história, a impossibilidade de falar, a dificuldade – que se percebe ao longo de todo o filme – de dar nascimento à coisa e à impossibilidade de nomeá-la: seu caráter inominável. É por isso que foi tão difícil encontrar um título (para o filme) (Ibid.)

A coisa. Nomeá-la. Antes do filme *Shoah*, a catástrofe nazista era chamada pelos rabinos de justamente “A Coisa”, e que o sobrevivente Elie Wiesel<sup>35</sup> batizou (equivocadamente) de Holocausto<sup>36</sup>. A força do filme, sua importância, está no *maelstrom* das memórias que o filme resgata, nestas lembranças mesmas que nos permitem imaginar as imagens possíveis deste momento genocidário.

O extraordinário testemunho que *Shoah* nos concede é justamente o traço do horror nazista que as vozes, na incandescência espectral do esquecimento impossível, transmitem a partir da imagem cinematográfica, em seu movimento que ao vitalizar o testemunho, penetra-nos com uma pulsão da morte inevitável a tais relatos. É neste irromper a partir do horror que o filme rapta aqueles que o assiste, leva ao abismo da dor o espectador, que uma vez diante das imagens e dos fragmentos de memória resgatados,

---

<sup>35</sup> Wiesel é autor de uma das mais belas obras sobre a experiência concentracionária, *Noite*, que infelizmente se encontra fora de publicação no Brasil.

<sup>36</sup> Termo que, como fica explícito no nosso trabalho, não fora por nós utilizado devido a sua origem etimológica de uma oferenda às divindades, dando espaço assim, para a proliferação daqueles que defendem a Shoah (não só o filme, mas toda a catástrofe) como um acontecimento irrepresentável, inimaginável e sem imagens possíveis. Para maiores detalhes, ver *O que resta de Auschwitz*, de Giorgio Agamben.

torna-se testemunha ao mesmo tempo do poder perpétuo que a imagem de cinema tem em registrar a eternidade dos rostos, como da lâmina flamejante a queimar infindavelmente a história do homem após Auschwitz.

### **3.1. Do irrepresentável (e inimaginável) à abjeção do arquivo**

A grandeza de *Shoah* enquanto cinema nos parece incontestável, e a sua marca histórica – este peso da matéria e da presença humanas – em mais de uma década de pesquisa e completa doação física e emocional de seu realizador, Claude Lanzmann, inscreve o filme à luz de uma história particular – das vozes do testemunho, dos rostos rasgados ao lembrar, da dor mesma da memória, das paisagens verdes onde outrora o homem fora exterminado. Porém, anos após seu lançamento, *Shoah* e Lanzmann acabaram por teorizar uma ideia que entra no caminho do absoluto: que a catástrofe nazista é irrepresentável e inimaginável, e que, portanto, não existem imagens possíveis deste momento genocidário. Ao mesmo tempo que traça este caminho ao absoluto, *Shoah* e Lanzmann repudiam a ideia do uso do arquivo, o que nos leva a pensar algo sobre a abjeção, e como esta ideia abjeta para a imagem-arquivo reside concomitantemente a partir de uma arrogância intelectual e de uma descrença de que toda imagem ao seu fim (mesmo diante de sua *eternidade*), tornar-se-á arquivo, vestígio da história.

Georges Didi-Huberman, em *Imagens apesar de tudo*, um dos livros mais importantes sobre justamente a importância tanto da representação e imaginação da Shoah – como da necessidade histórica da imagem-arquivo –, constrói uma obra a partir de um ataque da tríade de intelectuais franceses<sup>37</sup> que de forma irredutível defende a Shoah (a catástrofe) como um acontecimento sem imagens, e que *Shoah* (o filme) é toda a imagem existente, é todo o cinema único e possível que pode dar algum tratamento ao genocídio realizado pelos nazistas. Qualquer outra imagem para além do filme é motivo de desprezo e recusa por parte destes intelectuais. De outro modo, filmes como *Noite e Neblina*, *A Dor e a piedade* (Marcel Ophüls, 1969), os arquivos de filmagens dos campos de concentração,

---

<sup>37</sup> Claude Lanzmann, Gérard Wajcman e Élisabeth Pagnoux com as publicações na revista *Les temps modernes*, Março-Maio, 2001. O livro original de Didi-Huberman (*Images malgré tout*) foi lançado em 2004. A polémica com a tríade francesa começou com o ensaio idêntico ao do livro escrito por Didi-Huberman para o catálogo da exposição *Mémoire des Camps: Photographies des Camps de concentration et d'extermination nazis* (1933-1999), organizado por Clemant Chéroux, onde falava da importância testemunhal de quatro imagens obtidas pelo *Sonderkommando* de Auschwitz, "seleção" de presos judeus que tinham a visão final do extermínio.

as exposições fotográficas com imagens reais de dentro do horror concentracionário, para a tríade francesa, não possui valor ou importância histórica, o que nos leva a constatar em sobressalto que, de fato, estamos diante de uma ideia de irreversível abjeção ao arquivo.

Com um dos mais famosos polemistas, o psicanalista francês Gérard Wajcman, Didi-Huberman (2012, p.121) diz que ele exagera previamente o inimaginável, afirmando que Wajcman acha que o filme *Shoah* consegue mostrar “o que nenhuma imagem pode mostrar, (uma vez que este) mostra que existe algo como o Nada a ver (e que) o que isso mostra é que não há imagem”. Didi-Huberman aponta uma aporia para esta concepção de seu polemista: a cega e a paradoxal. A consequência cega para o filósofo francês seria a impossibilidade de Wajcman ver a imagem por vir (“Se há *Shoah*, então não há imagem por vir”); a consequência paradoxal emerge quando Gérard Wajcman diz que mesmo sem ver o filme de Claude Lanzmann, mas apenas pela sua existência, seria suficiente para cada ser humano ser hoje uma “testemunha da Shoah”.

Claude Lanzmann, desafeto declarado de Didi-Huberman<sup>38</sup>, tem uma ideia própria e absoluta do que é ou deve ser o testemunho, a representação e o arquivo da Shoah. Ideia que Pagnoux e Wajcman retransmitem sem pestanejar<sup>39</sup>. Lanzmann ao absolutizar a catástrofe nazista para dentro de seu próprio filme (que como já dissemos, é extraordinário, mas jamais pode ser *tudo*) acaba por suprimir vestígios fundamentais da história, de um tempo genocidário que legou ao mundo uma perpétua exigência de interpretar todas as imagens e testemunhos. Imaginar, representar não é dar sempre um passo adiante para implodir cada vez mais a ideologia nazista de aniquilação de toda imagem e de toda a presença humana? Não é ir, sempre, ao socorro de todo vestígio que venha a aparecer, e a partir desta aparição, reelaborar toda uma história?

E é justamente nesta tentativa de elaborar novos traços possíveis (*olhar e ser olhado* pela imagem) onde a importância do arquivo reside, como vimos na nossa extensa análise sobre a imagem-arquivo em *Noite e Neblina*. Mas o caso de *Shoah*, ou melhor, de seu realizador e de seus defensores, condensa-se em uma ideia de desprezo e negação desta presença do arquivo, a saber: Lanzmann não consegue aceitar a ideia mínima de uma

---

<sup>38</sup> Durante a nona edição da Festa literária internacional de Paraty (Flip) em 2011, Márcio Seligmann-Silva enquanto mediador do debate com Claude Lanzmann, citou o nome de Didi-Huberman, causando um grande mal estar com esse convidado, que ao ameaçar deixar a mesa, chamou o filósofo francês de “imbecil”.

<sup>39</sup> “Tudo aquilo que Wajcman e Pagnoux acharam oportuno *repetir* [...], contra a análise das quatro imagens de Auschwitz, não era senão uma conscienciosa *repetição* das teses defendidas pelo cineasta (Lanzmann) acerca da sua própria concepção da imagem, do arquivo e do testemunho” (Ibid., p.122).

imagem, de uma presença mesma, que possa vir a sequer dialogar com as “imagens absolutas” de seu filme. Mas o que isto diz? A que se deve esta abjeção ao arquivo e a imagem que ele *marca*?

Vejam os:

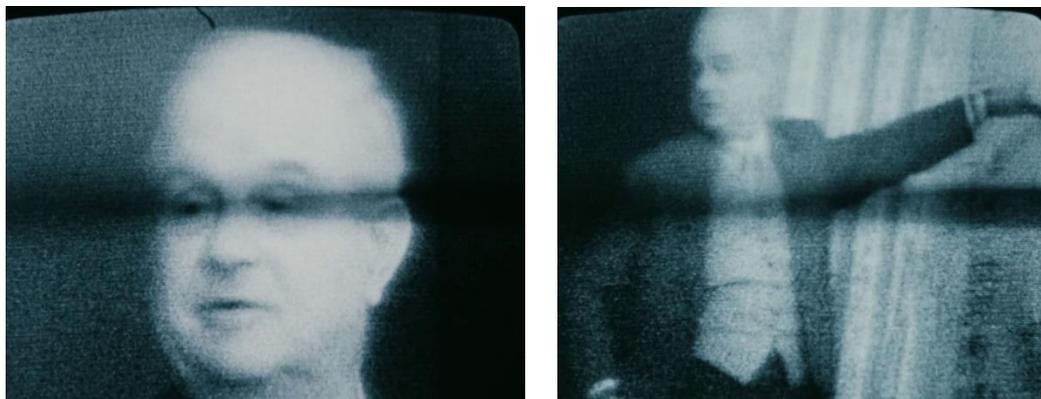
As imagens de arquivo são imagens sem imaginação. Elas petrificam o pensamento e matam todo o poder de evocação. Vale bem mais fazer o que fiz, um imenso trabalho de elaboração, de criação da memória do acontecimento. O meu filme é um ‘monumento’ que faz parte daquilo que monumentaliza como diz Gérard Wajcman. [...] Preferir o arquivo fílmico às palavras das testemunhas, como se pudesse mais do que estas, é reconduzir subrepticiamente esta desqualificação da palavra humana na sua destinação para a verdade. (LANZMANN, 2001, p. 274).

Ora, chamar as imagens de arquivo de imagens sem imaginação? Não seria justamente o contrário aquilo que tais imagens podem proporcionar? Diante da precariedade do espaço e do tempo onde a sua existência aconteceu, a imagem-arquivo da catástrofe nazista nos convida a driblar esta *petrificação* do pensamento que diz Lanzmann, exige de nós que para nos desvencilharmos de certas manias estéticas, penetremos nos poros do celuloide, nos minúsculos vestígios de sombras e marcas do tempo e da morte para, exauridamente, restituirmos um significado, uma imaginação mesma do espectro e da penumbra do *Lager*. Ou como se pergunta Didi-Huberman tendo em mente a citação acima de Lanzmann:

E por que razão construir um 'monumento', atendendo a como o próprio Lanzmann qualifica o seu trabalho, teria de equivaler a desqualificar os “documentos” sem os quais o monumento se erige no vazio? Por que razão assumir o tom de “lenda” – “tal é o que me permite dizer que o filme é imemorial” - e recusar, juntamente com a 'legenda' necessária às fotografias de arquivo, todo um campo de memória? (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.124).

Não é diante do arquivo mesmo que uma história de imagens deve ser iniciada? O próprio filme *Shoah* tem pelo menos um momento “arquivista” fundamental, quando Lanzmann, emulando a aura do judeu Alex (o membro do *Sonderkommando* que em Auschwitz captura secretamente as imagens sobreviventes), grava em segredo uma entrevista com Franz Suchomel (figs. 47 e 48), um dos líderes SS responsável pela ordem do campo de extermínio de Treblinka e pelos eventos do programa da eutanásia nazista. Em completo sigilo Lanzmann filma as respostas de Suchomel para as suas perguntas. A qualidade precária da gravação nos permite buscar paralelos com as fotos do judeu Alex em Auschwitz: ambas as capturas à luz da história acabaram por se tornar partes basilares da

compreensão de um mundo genocidário a partir de imagens realizadas em absoluto segredo, este silêncio onde a imagem em sua execução clandestina acaba por antecipar (a morte, para Alex; a mentira, para Suchomel) alguns dos *modi operandi* do nazismo.



FIGURAS 47 e 48 – Suchomel filmado clandestinamente por Lanzmann

Suchomel, o burocrata perfeito, o homem que apenas cumpre a sua função profissional. Quando colocado contra a parede por Lanzmann, em sua língua materna, engasga, respira fundo, a fala ora gaguejada ora cômica não consegue esconder uma perspectiva gélida sobre a vida humana. Esta imagem escondida que Lanzmann oferece ao mundo tem, no momento de sua sobrevivência arquivista, aquilo que Arlette Farge (2009) disse sobre o sentido inesgotável das profundezas e do mistério do arquivo; e petrificando a fisionomia de Suchomel, a filmagem clandestina de Lanzmann possibilita não somente que olhemos para o oficial nazista e sua burocracia naturalizada pelo horror, mas que a imagem-arquivo também nos olhe, e crave ao mundo a partir deste momento a sua inegável importância histórica. Esta filmagem de Lanzmann é um procedimento que “se assemelha na verdade ao do andarilho, buscando no arquivo o que está escondido como vestígio positivo de um ser ou de um acontecimento, estando atento simultaneamente ao que foge, ao que subtrai e se faz, ao que se percebe como ausência” (FARGE, 2009, p.71).

Este momento de sabor clandestino e arquivista no filme “sem arquivos” de Lanzmann acaba por legitimar a nossa ideia, a ideia de que o fim cíclico de toda imagem (por mais eterna que ela seja) é tornar-se excerto da história, *arquivo* daquilo que ela testemunha. E *Shoah* não é hoje um imenso arquivo testemunhante, que no rasgo da palavra e da memória, possibilita-nos ver e imaginar apesar de tudo novas imagens e novos fantasmas para a catástrofe nazista? *Shoah* é imagens, é um testemunho concedido pelo cinema. *Shoah* é arquivo justamente porque o seu testemunho reside nas imagens que já não podem mais desaparecer.

### 3.2. A radicalidade da morte

Olhar os testemunhos em *Shoah*, ou seja, escutar as pradarias que embora *esverdeadas* guardam em seu ventre todo um horror é também resistir à agonia *verdejante* (quase acinzentada) dos rostos e presenças que são capazes, dentro do filme de Lanzmann, de *invocar* suas vozes para justamente *evocar* a memória duplicada da sobrevivência (morte e vida; lembrança e esquecimento). Diante da aporia que toda sobrevivência (*Nachleben*) porta em seu destino, a que faz corromper quase toda a recordação da Shoah é justamente a ideia de aniquilação absoluta do homem e de todo o seu vestígio humano que o nazismo perpetrou em seus campos da morte. Esta *radicalidade da morte* é então o antro (para muitos equivocadamente sustentado de inominável, inimaginável) onde a imagem nazista fundou seu procedimento genocidário.

Diante desta radicalidade da morte é na sobrevivência, este gesto radical, onde revela-se a pegada inestimável da memória: lembrar de que nesta radicalidade se concentra todo o horror, todo o genocídio do Terceiro Reich. E a própria etimologia da palavra radicalidade concede ao mesmo tempo a ideia de algo pertencente à raiz (isto é, a este mundo, a esta *terra*: a vida humana) e de uma inerência, de algo justamente inseparável de todo procedimento, de toda execução (os métodos nazistas de extermínio). Radicalidade, portanto, enquanto aporia (como é toda sobrevivência): como aquilo que desprende a vida enraizada de sua terra, ao passo que radicalmente extermina essa mesma vida enraizada sem piedade em todo o seu vestígio, em todo o seu *fundamento*, em toda sua *raiz*.

Como foi possível realizar o que o nazismo realizou, em seus campos da morte, com o homem – com toda sua humanidade? Saul Friedländer sonda assim:

Aqui há algo que nenhum outro regime tentou fazer, sem se importar com qual fosse o crime. Neste sentido, o regime nazista alcançou uma classe de limite teórico exterior. É possível considerar inclusive maior número de vítimas e meios de destruição tecnologicamente mais eficazes; mas quando um regime com base em seus próprios critérios, decide que existem grupos que não possuem direito de viver sobre a terra, assim como o lugar e o prazo de seu extermínio, então já foi alcançado o umbral extremo. A partir de meu ponto de vista, este limite não foi alcançado mais do que uma única vez (*only once*) na história moderna, pelos nazistas (FRIEDLÄNDER, 1993, p.82).

Um limite genocidário que não ocorreu “mais do que uma única vez na história moderna”. Então não é somente sobre a radicalidade da morte que um filme como *Shoah* tenta apesar de tudo nos mostrar, mas o filme de Lanzmann também nos faz ver que esta radicalidade mesma é composta por uma *singularidade*, isto é, por um *momentum* inimitável, intransponível ao símbolo da suástica, à imagem mesma de Hitler e de seu Terceiro Reich.

O grande historiador italiano, Enzo Traverso, levanta justamente esta ideia de Auschwitz singular, onde reside na singularidade dos campos de extermínio (como eram Auschwitz, Chelmo, Treblinka entre outros) toda a diferença, ou seja, toda a *singularidade* quando comparado aos campos de concentração nazistas (Bunchewald, Dachau, Bergen-Belsen entre outros)

Os campos de extermínio nazistas se converteram no símbolo desta singularidade que distingue tanto o genocídio judeu de outros tantos crimes cometidos pelo próprio nazismo, como das violências do estalinismo. Bunchewald e Kolyma seguem sendo universos de morte, mas a morte não era sua finalidade imediata, melhor dizendo, era a consciência de um processo mais lento de extermínio mediante o trabalho (TRAVERSO, 2004, p.3).

*Shoah* possibilita que imaginemos apesar de tudo os campos de extermínio, toda a sua *singularidade* (aniquilar ao homem em um único instante através das câmaras de gás, e fazê-lo *desaparecer* nos crematórios, opondo de certo modo à operação existente nos campos de concentração, onde o trabalho escravo era algo normatizado e as grandes empresas alemãs, brutalmente, tiravam proveitos desta mão de obra escravizada), e toda sua *radicalidade* (fazer da morte algo extremo; exterminar milhões de vidas em uma mesma geografia; arrancar todo o vestígio humano pela raiz).

Quando avistamos os personagens em *Shoah* não há justamente em suas fisionomias uma singularidade (estes rostos que sustentam uma memória da dor, uma dor que quase os tornam loucos e que só pôde existir em um campo nazista) ao mesmo tempo que uma radicalidade (ou seja, que embora face à morte extrema as testemunhas puderam sobreviver, e mesmo testemunhando todo o sentido humano sendo arrancado pela raiz, foram capazes, no filme de Lanzmann e em uma imensa literatura sobre a Shoah, de contar apesar de tudo suas histórias impressionantes). Não há na sobrevivência mesma, neste *Nachleben*, toda uma radicalidade da resistência (da sobrevivência) para suportar a radicalidade da morte perpetrada nos campos nazistas? Não reside no gesto radical de sobreviver o único modo possível para aqueles homens e mulheres contarem um vestígio, uma fração improvável do horror que eles viram?

*Shoah* de Claude Lanzmann é portanto este imenso filme sobre a sobrevivência do corpo do homem e de seu vestígio humano. Sobrevive porque como apontado por Blanchot (2003a) o homem é o indestrutível, embora possa ser *eternamente* destruído; ou como por Nancy (2003) quando diz que é por sua impenetrável resistência à aniquilação que o homem é tornado absoluto, ou seja, indestrutível apesar de sua destrutibilidade,

inaniquível apesar de sua aniquilabilidade. *Shoah* nos dar a ver estas “histórias de corpos e de desejos, histórias de almas e de dúvidas íntimas durante a grande derrocada, a grande tormenta do século” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.82). Histórias de corpos, de desejos. Uma história, portanto, sobre a esperança, sobre a luz.

Toda esperança, toda luz advinda das testemunhas em *Shoah* parece gemer. Geme para que consigamos ver melhor toda a dor que a escuridão da memória do nazismo instaurou na história do mundo. Geme para que essa mesma esperança, essa luz, possam ser avistadas em todo o horizonte, sem cronologia definida, portanto, um *gemer anacrônico*. Um gemer que é também choro, o que cristaliza-se em *Shoah*, quando diversas das testemunhas no filme de Lanzmann diante do insuportável peso de lembrar desatam em um pranto profundo, devastador.

Vendo *Shoah* um abismo parece se abrir, como um terremoto faz ao solo, à terra. Um abismo da perda, da dor, de um luto que apesar de tudo “põe o mundo em movimento” (FÉDIDA, 2004, p.138). Mirando as fisionomias no filme de Lanzmann faz parecer que toda a vida humana está ameaçada a ser conduzida para tal experiência da morte, dar-nos a ver que toda lembrança é este artefato basilar para que nunca nos esqueçamos do detalhe mais minúsculo de um genocídio. E se o gemido, o choro, a radicalidade da morte e da sobrevivência se *repetem* constantemente nos testemunhos do filme é justamente porque parece que “somos *olhados* pela perda, ou seja, *ameaçados* de perder tudo e de perder a nós mesmos. Talvez esteja aí também o que há de mortal na *repetição*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.86).

Repetição mortal. Repetição sistemática do extermínio que os nazistas impuseram nos seus campos da morte. *Shoah* traz para a memória de nosso tempo a fagulha da lembrança do horror mais profundo que a humanidade pôde presenciar, registrar em sua história. E em cada rosto que o filme captura, toda uma esperança na sobrevivência do homem emerge, resplandece, apesar de todo sofrimento, de toda humilhação. Saber que o homem saiu vivo da hecatombe nazista é, de fato, (re)descobrir que por mais singular e radical que tenha sido o extermínio nos campos do Terceiro Reich, a vida humana é esta *raiz* que é capaz de sobreviver mesmo diante de toda a destruição possível.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### A memória da sobrevivência

Como finalizar algo que não tem fim? Como impor neste final a ideia de que nele reside o término de dois anos de um estudo ao mesmo tempo sobre o extermínio e sobre o seu indefectível vestígio de sobrevivência? Se sobreviver é suportar o peso de uma herança, então é simplesmente impossível não sermos, todos nós nascidos após 1945, herdeiros de Auschwitz. Porque os próprios tempos genocídios após a liberação dos campos nazistas são também herdeiros do genocídio perpetrado por Hitler. Inúmeros são eles e rapidamente citamos Camboja, as ditaduras na América Latina, Argélia, Ruanda etc.

Há justamente em Auschwitz, na herança interminável da Shoah uma lacuna que se impõe e que é despedaçada pela raiz da dor, pelo último nó de ar que dentro de nós é sequestrado e nos leva a tantos abismos: do sofrimento, da humilhação, mas também para o abismo da memória. Falar da Shoah é, sempre, gesticular na última e mais perigosa escala da lembrança da sobrevivência. Gesto cindido, em que a fenda do tempo apenas dar a ver uma parcela, um fragmento estilhaçado da imagem que Hitler e seu Terceiro Reich fraturaram na história do mundo. A parcela vista naqueles corpos da morte em *Noite e neblina*; a parcela vista naqueles rostos da sobrevivência em *Shoah*.

A Shoah, a imagem de Auschwitz mesma, deve fazer a história ser repensada como uma “categoria de catástrofe” (TRAVERSO, 1999, p.22). Quando Georges Bataille (1988) diz que após o nazismo a imagem do homem é indissociável de uma câmara de gás, quer dizer também que já não é mais possível, para o nosso tempo, pensar em Auschwitz sem imaginar a fumaça de um crematório (TRAVERSO, 1999, p.8). Repensar a história como catástrofe é justamente pensa-la a partir de Auschwitz. Olhar as imagens de *Noite e neblina* e *Shoah* é, no mesmo gesto de dor, imaginar apesar de tudo que a história, diante da destruição, do aniquilamento da presença humana, ainda sim registra em seu abismo mais profundo o vestígio da sobrevivência, da resistência absoluta à aniquilação que somente o homem é capaz de executar – justamente porque somente o homem pode eliminar o próprio homem, seu *semelhante* absoluto.

Talvez as imagens mesmas da Shoah não sejam senão uma espécie de necrópole impossível onde milhões de seres humanos jamais tiveram. Imagens que certamente estão distantes de serem somente documentos históricos, traços de um passado que não poderá

ser repetido. Se tais imagens queimam, gemem diante de nós é justamente para nos dizer em um sofrimento inaudito que elas refletem a nossa própria história, resplandecem a memória do século xx – a memória de nossos próprios rostos cravejados de agonia.

Observar as imagens de *Noite e Neblina* e *Shoah* foi para nós um imenso trabalho de rememoração, ao mesmo tempo que nos foi imposta uma outra conclusão sobre uma ideia de memória e esquecimento:

(De) que a memória não se opõe em absoluto ao esquecimento. Os dois termos que formam um contraste são aquilo que foi apagado (o esquecimento) e a conservação; a memória é, sempre e necessariamente, uma interação de ambos. A restituição integral do passado é algo impossível. [...] A memória é forçosamente uma seleção: conservam-se algumas características do acontecimento, outros são desdenhados. [...] Paradoxalmente, quase se poderia dizer que, em vez de se opor a ele (ao esquecimento), a memória é o esquecimento: esquecimento parcial e orientado, esquecimento indispensável (TODOROV, 2002, p.78).

Na própria força em selecionar imagens específicas dos filmes de Resnais e Lanzmann (uma outra dissertação inteira poderia ser escrita a partir das imagens que, infelizmente, tivemos de deixar de fora de nosso texto), reside essa ideia postulada por Todorov acerca daquilo que foi apagado (não eleito, não exposto ao texto) e daquilo que foi conservado (aquilo escolhido, estudado e inserido ao texto), justamente porque a “restituição integral do passado é algo impossível”. Assim, em todas as imagens residentes em *Noite e neblina* e *Shoah* que não aparecem em nosso trabalho, seus vestígios, suas histórias estão inseridas nas imagens que emergem em nosso texto. Porque a história mesma desses filmes, isto é, dessas imagens fundidas em uma mesma trajetória não pode existir em separado. Ao expor as imagens especificamente selecionadas de *Noite e Neblina* e *Shoah*, falamos, portanto, de toda uma história residente que tais imagens complementam.

### **Escrever, a lembrança e a dor**

Assim começa o relato de Georges Didi-Huberman em 2011, após visitar pela primeira vez Auschwitz, o local onde seus avós maternos foram exterminados em 1944:

Coloquei três pedacinhos de casca de árvore sobre uma folha de papel. Olhei, olhei, julgando que olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito. Olhei as três lascas como as três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou, talvez, como o início de uma carta a ser escrita, mas para quem? Percebo que as dispus sobre o papel branco involuntariamente na mesma direção que segue minha língua escrita: toda 'carta' começa à esquerda, ali onde enfiei minhas unhas no tronco da árvore para arrancar a casca. Em seguida, desdobra-se para

a direita, como uma corrente funesta, um caminho acidentado: desdobramento estriado, tecido da casca precocemente rasgado. Vemos aqui três lascas arrancadas de uma árvore, há algumas semanas, na Polônia. Três lascas de tempo. Meu próprio tempo em lascas: um pedaço de memória, essa coisa não escrita que tento ler; um pedaço de presente, aqui, sob meus olhos, sobre a branca página; um pedaço de desejo, a carta a ser escrita, mas para quem? Três lascas cuja superfície é cinza, quase branca. Já idosa. Característica da bétula. Esfiapa-se em volutas, como os restos de um livro queimado. Na outra face, continua – no momento em que escrevo – cor-de-rosa feito carne. Aderia perfeitamente ao tronco. Resistiu à agressão de minhas unhas. As árvores também prezam a própria pele. Imagino que, com o passar do tempo, as três lascas ficarão cinzentas, quase brancas, de ambos os lados. Conservarei, guardarei, esquecerei? E, em caso afirmativo, em que envelope de minha correspondência? Em que prateleira de minha estante? Eu morto, o que pensará meu filho quando topar com esses resíduos? (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.99-100).

Como pensar imagens que palpitam a partir de um abismo negro? Como escrever (lembrar, esquecer) dos vestígios da Shoah que não deixam de sobreviver à sua própria desaparecimento? Didi-Huberman justamente em sua extensa obra – de delicadeza flutuante, de erudição comovente – transforma esta desaparecimento, seus vestígios mesmos em imaginação. Apesar de tudo a memória resiste em resplandecer. E o nosso trabalho, nas imagens que resgatamos tem esta ideia basilar em executar uma apoderação da imagem a partir da imaginação – a dor que elas, as imagens, portam em si mesmas, suas histórias cindidas, ofuscadas pelas luzes ferozes da história.

Transformar toda imagem “numa imagem *repensada* interminavelmente” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.86), isto é, esquentar a imagem diante de nossos olhos para que ela possa arder e tocar sua história, até então antes deste gesto pensativo, esquecida. Repensar interminavelmente é também permitir ser olhado pela imagem – em sua fagulha, em sua aura que quando nos olha revela a anacronia da memória, ou seja, que nunca uma história (como as imagens do nazismo tão bem mostram) poderá unicamente ficar selada em um só tempo. Estudar as imagens da Shoah é justamente repensar sem fim toda a dor perpetrada pelo nazismo a partir de seu genocídio, ao mesmo tempo que sua sobrevivência se torna um salmo de luz onde toda o vestígio da desaparecimento da vida resiste, justamente, em desaparecer.

Um dos fantasmas (este tipo tão próprio de aparição) de nosso trabalho sempre residiu no modo como teríamos de abordar um tema com imagens tão profundamente doloridas, que solapa toda respiração, que parece fazer tremer todo olhar o que possibilita muitas vezes uma névoa no horizonte de toda continuidade. Em diversos momentos pensamos que não conseguiríamos ir até o fim dado a natureza interminável do tema que elegemos. Mas conseguimos. E a dor de lembrar de tais imagens, seu sofrimento enraizado pelas vidas

tombadas, ainda reside em nós como no primeiro dia em que começamos a escrever a primeira página dessa pesquisa.

Tantas foram as referências que buscamos para tentar compreender a profundidade da ruptura que as imagens da Shoah impõem em quem as vê, e em todo esse processo de tentar compreendê-las, uma lacuna emergiu: a de saber que imagens como as que estão presentes em nossa pesquisa são imagens que jamais poderão ser seladas em uma única verdade. A própria sobrevivência (esta possibilidade rara de existir apesar de tudo) de seus vestígios constata justamente esta ideia, de que na impossibilidade de fechá-las, de selá-las a uma única história, o que fizemos foi imaginá-las, repensá-las em toda sua dificuldade, em todas as fissuras abertas pela dor, em seus intermináveis gestos de sobrevivência e a partir deste *abalo* tentamos criar uma ideia de trabalho, uma possibilidade de vida – de justamente encontrar uma forma de fazer a imaginação viver a partir de imagens da morte.

Fomos em busca de imagens da morte e no caminho encontramos rastros da sobrevivência. Cascas, portanto, de onde a memória *lascou* o esquecimento. Olhando e sendo olhado pelas imagens de *Noite e Neblina* e *Shoah* compreendemos que a memória é uma casca onde os fragmentos, os vestígios que se descascam em si mesmos clamam pela dor esverdeada e pela história inscrita no frágil movimento da resistência da vida.

Ecoando a aporia induzida pela crueldade e a condenação à sombra – à morte – inerentes às imagens como as que elegemos, este projeto nos mostrou a ruptura da humilhação, do afundamento de toda a condição humana. Agamben (2008) fala sobre o modo como os nazistas exterminaram os judeus (como piolhos, insetos), ou seja, como o Terceiro Reich perfurou o homem até torna-lo igual a ápteros, desmembrando-o de toda vida orgânica, de toda possibilidade de reconhecer no outro um semelhante.

Na sobrevivência das imagens de *Noite e Neblina* e *Shoah* tentamos de alguma maneira restaurar a vida a partir da língua, da escritura. Porque aqueles homens e mulheres ainda estão aqui, resplandecendo suas histórias. A destruição destes seres não significa que eles partiram para outro lugar. Eles permanecem e devem permanecer aqui, neste mundo profundamente aporético, onde uma rosa é capaz de florescer sobre uma terra onde seres humanos foram exterminados

No fim deste trabalho a grande lição que aprendemos é de que “é o esquecimento e não a morte que nos faz ficar fora da vida (COUTO, 2008, p.25). E com o nosso mais profundo

esforço, tentamos de todas as maneiras possíveis travar uma batalha contra o esquecimento do extermínio.

*A memória arde na sobrevivência.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- \_\_\_\_\_. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- \_\_\_\_\_. **¿Qué es un campo?** 1995. Disponível em: <http://lolegalnexo.com.ar/archivo-detalle.php?id=146> Acesso em 25/08/2015.
- ANTELME, Robert. **A espécie humana**. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BATAILLE, Georges. **La experiencia interior**. Madrid: Taurus, 1973.
- \_\_\_\_\_. Sartre. In: **Ouvres completes**. Paris: Gallimard, 1988.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. Crítica da violência – crítica do poder. In: \_\_\_\_\_. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**. São Paulo: Cultrix, 1986.
- \_\_\_\_\_. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- \_\_\_\_\_. O narrador. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENVENISTE, Émile. **O vocabulário das instituições Indo-européias**. V. 2: Poder, Direito, religião. Campinas: Unicamp, 1995.
- BETTELHEIM, Bruno. **Survivre**. Paris: R. Laffont, 1979.
- BLANCHOT, Maurice. In the night that is watched over. In: DOBBELS, Daniel (org.). **On the Robert Antelme's the human race: essays and commentary**, pp.55-59. Evanston: The Malboro Press, 2003a.
- \_\_\_\_\_. The Human Race. In: DOBBELS, Daniel (org.). **On the Robert Antelme's the human race: essays and commentary**, pp.61-68. Evanston: The Malboro Press, 2003b.
- BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

- BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho**, volume I: 1938-1941. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- CANGI, Adrián. Imagens do horror. Paixões tristes. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**, pp.139-169. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- CHÉROUX, Clément. **Fautographie**. Petite histoire de l'erreur photographique. Crisnée: Yellow Now, 2003.
- CONTE, Édouard. ESSNER, Cornelia. **A demanda da raça: uma antropologia do nazismo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- COOREN, François. **Action and Agency in Dialogue: Passion, incarnation and ventriloquism**. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2010.
- COUTO, Mia. **Venenos de Deus, Remédios do Diabo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- DANEY, Serge. Le travelling de Kapo. In: *Trafic*, nº4, automne, 1992. Disponível em: <http://www.geocities.ws/ruygardnier/daneyotravellingdekapo.doc> (tradução para o português de Ruy Gardner). Acesso em: 07/05/2015.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Mesetas**. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos, 1988.
- DELEUZE, Gilles. Le cervau, c'est l'écran. In: **Deux Régimes de Fous**. Textes et entretiens, 1975-1995. Paris: Minuit, 2003.
- DERRIDA, Jacques. Poetics and politics of witnessing. In: CLARK, Michael P. (org.). **Revenge of the aesthetic**. Los Angeles: University of California Press, 2000.
- DE CERTEAU, Michel. **A Escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- DES PRES, Terrence. **The survivor**. Oxford: Oxford UP, 1976.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. In: **Serrote 13**, pp.98-133. São Paulo: IMS, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Cuando las imágenes tocan lo real**. 2008a. Disponível em: [http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_real.pdf](http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf) Acesso em: 16/09/2015.
- \_\_\_\_\_. **Cuando las imágenes toman posición**. El ojo de la historia, 1. Madrid: A. Machado Libros, 2008b.
- \_\_\_\_\_. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.
- \_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed.34, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DULONG, Renaud. **Qu'est-ce qu'un témoin historique ?** 2009. Disponível em: <http://www.vox-poetica.com/t/dulong.html>. Acesso em: 10/04/2015.

EAGLETON, Terry. **A ideologia estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FARGE, Arlette. **Lugares para a história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

\_\_\_\_\_. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.

FÉDIDA, Pierre. **L'Absence**. Paris: Folio, 2004.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**, pp.13-71. São Paulo: Escuta, 2000.

FLEISCHER, Alain. **L'Art d'Alain Resnais**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1998.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martin Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. Nietzsche, la généalogie, l'histoire. Hommage à Jean Hyppolite. In: **Dits et écrits**. Paris: Gallimard, 1994.

FRIEDLÄNDER, Saul. **Memory, History and the Extermination of the Jews of Europe**. Indiana: Indiana University Press, 1993.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apresentação. In: AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**, pp.9-17. São Paulo: Boitempo, 2008.

\_\_\_\_\_. Palavras para Hurbinek. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**, pp.99-110. São Paulo: Escuta, 2000.

GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias Políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GODARD, Jean-Luc. Alfred Hitchcock est mort. In: \_\_\_\_\_. **Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard I**. 1950-1984, p.412-415. Paris: Cahiers du cinéma, 1985.

JOYCE, James. **Ulysses**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

LACAN, Jacques. **O seminário**. Livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LACAPRA, Dominick. **Historia e memoria después de Auschwitz**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. Moscow, December I... In: DOBBELS, Daniel (org.). **On the Robert Antelme's the human race: essays and commentary**, pp.129-130. Evanston: The Malboro Press, 2003.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **O mito nazista**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LANZMANN, Claude. Le lieu et la parole. In: DEGUY, Michel (org.). **Au sujet de la Shoah: le film de Claude Lanzmann**, pp.290-317. Paris: Belin, 1992.

\_\_\_\_\_. **Le monument contre l'archive**. In: **Cahiers de médiologie**, n. 11, pp. 271-279. Paris: CNRS Editions, 2001. Disponível em [http://mediologie.org/cahiers-de-mediologie/11\\_transmettre/lanzmann.pdf](http://mediologie.org/cahiers-de-mediologie/11_transmettre/lanzmann.pdf). Acesso em: 14/05/2015.

\_\_\_\_\_. **Shoah: vozes e faces do Holocausto**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEVI, Primo. **A trégua**. São Paulo: Companhia de bolso, 2010.

\_\_\_\_\_. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

\_\_\_\_\_. **Os afogados e os sobreviventes**. Os delitos, os castigos, as penas e as impunidades. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito**. Lisboa: Edições70, 1980.

LINDEPERG, Sylvie. Noche y niebla, un film en la historia. In: **Cuadernos de cine documental** 03, pp.58-73. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 2009.

\_\_\_\_\_. O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944. In: **Est. Hist.**, v.26, nº 51, pp.9-34, jan./junho, 2013.

LYOTARD, Jean-François. **La diferencia**. Barcelona: Gedisa, 1988.

MOHOLY-NAGY, László. **Painting photography film**. Cambridge: MIT Press, 1973.

NANCY, Jean-Luc. **La representación prohibida**. Madrid: Amorrortu, 2006.

\_\_\_\_\_. Robert Antelme's two sentences. In: DOBBELS, Daniel (org.). **On the Robert Antelme's the human race: essays and commentary**, pp.113-114. Evanston: The Malboro Press, 2003.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

PELBART, Peter Pál. Cinema e holocausto. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs). **Catástrofe e representação**, pp.171-183. São Paulo: Escuta, 2000.

PENNA, João Camillo. Sobre viver no lugar de quem falamos (Giorgio Agamben e Primo Levi) In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Palavra e imagem, memória e escritura**, pp.127-184. Chapecó: Argos, 2006.

\_\_\_\_\_. **Vida nua indissociável da política.** 2008. Disponível em: [http://www.boitempoeditorial.com.br/publicacoes\\_imprensa.php?isbn=85-7559-057-X&veiculo=O%20Globo](http://www.boitempoeditorial.com.br/publicacoes_imprensa.php?isbn=85-7559-057-X&veiculo=O%20Globo). Acesso em: 03/08/2015.

QUIGNARD, Pascal. **Ódio à música.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

QUINODOZ, Danielle. **Emotional vertigo: between anxiety and pleasure.** Nova Iorque: Routledge, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. **Film fables.** Oxford e Nova Iorque: Berg Publishers, 2006.

RUIZ, CASTOR BARTOLOMÉ. A sacralidade da vida na exceção soberana, a testemunha e sua linguagem. In: **Cadernos IHU**, ano 10, nº39. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2012.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Sombras de guerra: las imágenes cinematográficas de la Shoah. In: **Historia Social**, nº 63, pp.111-132, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In: \_\_\_\_\_. (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**, pp.7-44. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. Narrar o trauma - a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: **Psic. Clin.** Volume 20, N.1, pp.65-82. Rio de Janeiro, 2008a.

\_\_\_\_\_. O local do testemunho. In: **Tempo e Argumento.** Volume 2, N.1, pp.3-20. Florianópolis: Universidade de Santa Catarina, 2010.

\_\_\_\_\_. (org.). **Palavra e imagem, memória e escritura.** Chapecó: Argos, 2006.

\_\_\_\_\_. **Testemunho da Shoah e literatura.** 2008b. Disponível em: [http://diversitas.fflch.usp.br/files/active/0/aula\\_8.pdf](http://diversitas.fflch.usp.br/files/active/0/aula_8.pdf). Acesso em: 10/04/ 2015.

SPINOZA, Baunch. **Ética y tratado Teológico-Político.** Mexico: Porrúa, 1990.

TIBURI, Márcia. Filosofia cinza. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Palavra e imagem, memória e escritura**, pp.257-288. Chapecó: Argos, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **Em face do extremo.** Campinas: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_\_. **Memoria del mal, tentacion del bien.** Barcelona: Ediciones Península, 2002.

TRAVERSO, Enzo. La singularidade de Auschwitz. Um debate sobre el uso público de la historia. In: **Nueva Época**, v.11, nº31, mayo-agosto, México, 2004.

VALÉRY, Paul. **Mauvaises Pensées et autres.** Paris: Gallimard, 1960.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **Os assassinos da memória**: um Eichmann de papel e outros ensaios sobre o revisionismo. Campinas: Papyrus, 1988.

\_\_\_\_\_. The Holocaust's Challenge to History. In: KRITZMAN, Lawrence (org.). **Auschwitz and After**: Race, Culture, and "the Jewish Question", pp. 25-34. Nova York: Routledge, 1995.