

**Salvar a honra do real: Didi- Huberman e as imagens de  
Godard/ *Save the honor of the real: Didi-Huberman and  
Godard's images***

*Leda Tenório da Motta*<sup>1</sup>

RESUMO

Chegada ao quinto tomo, a série *L'oeil de l'Histoire*, que Georges Didi-Huberman consagra, desde 1909, a uma reflexão sobre a ação das imagens, volta-se inteiramente para Godard. Com o título *Passés cités par JLG*, esta última parte da pequena suma introduz o cinema na discussão. Ela já vinha sendo preparada desde 2004, data da publicação de *Imagens apesar de tudo*, obra vivamente interessada na polêmica Godard & Lanzmann em torno dos arquivos da *Shoah*. A finalidade do presente estudo é mostrar como, tomando o partido de Godard e, mais que isso, revolvendo sua poética da montagem, o filósofo reafirma a hipótese de que, num mundo em que as imagens proliferam, algumas delas arrebatam o real, recolhem a memória traumática e “apesar de tudo” salvam a História.

PALAVRAS CHAVE: Cinema, Fotografia, Holocausto, Shoah, Jean-Luc Godard, Georges Didi-Huberman.

ABSTRACT

*In his last volume, the series L'oeil de l'Histoire, that Georges Didi-Huberman devoted to a courageous reflection on the action of the images, arrives*

---

<sup>1</sup> Professora do PEPGCS/PUC/SP, Pesquisador do CNPQ nível 1, Pesquisador Associado ao Reseau International Roland Barthes, Membro do grupo de pesquisa “Aceleração do Tempo e Pós-Democracia- Violência e Comunicação” do Instituto de Estudos Avançados da USP, autor, entre outros livros, de *Barthes em Godard- Críticas Suntuosas e Imagens que Machucam* (Iluminuras, 2015). Itmotta@pucsp.br

*surprisingly in Godard. With the title Passés cités par JLG, the latter part of the small sum simply intrudes technical images in the discussion. The blow was prepared since 2004, in Images malgré tout, whose latter chapters deal with the accusation that makes Godard of the blindness of his contemporaries, notably with the controversy Godard & Lanzmann around the Shoah archives. The purpose of this study is to show how, siding with Godard and, more than that, revolving his poetic assembly, the philosopher reaffirms the hypothesis that, in a world in which ordinary images proliferate, some of them snatch the real, support the traumatic memory and “after all” they save History.*

**KEY WORDS:** Cinema, Photograph, Holocaust, Shoah, Jean-Luc Godard, Georges Didi-Huberman.

“Dizer que a imagem é nula é pretendê-la una”.

Georges Didi-Huberman.

A perseguição de Godard a um cinema político não poderia escapar ao intenso cerco de Didi-Huberman às imagens que, apesar de tudo, tomam posição. Assim, o quinto tomo da suma intitulada *L’œil de l’Histoire*, que vem a ser o trigésimo-sexto livro do incansável filósofo, historiador e crítico de arte, é inteiramente consagrado ao cineasta. O título do volume, *Passés cités par JLG*, sublinha a obsessão por arquivos fílmicos que marca a obra pós-nouvelle vague de Godard, amparada no lema “fazer filmes politicamente políticos”, do manifesto “*Que faire?*”, introdutor da fase Dziga Vertov. (Godard, 1970). Da mesma feita, assinala a obstinação do próprio Didi-Huberman por imagens históricas artisticamente fixadas, desígnio impresso no frontão da referida quintologia.

Voltada para a montagem godardiana, esta incursão já vinha sendo preparada cerca de 10 anos antes, em *Images malgré tout*, em que se trata de combater a bela ideia de um Auschwitz não figurável \_ ou nas palavras de Godard, trazidas pelo biógrafo Antoine de Baecque : “infilável” (Baecque, 2010, p. 763)\_ , com o argumento de que imagens podem, sim, ser arrancadas

do inferno, até para negar o negacionismo. Décima-primeira obra no conjunto das contribuições hubermanianas, ela nasce de uma primeira controvérsia e alimenta uma segunda. A estrutura capitular ostenta essa concatenação dos fatos. A primeira parte retoma um texto do autor sobre o ingrato tema das imagens do extermínio nazista, publicado no catálogo de uma exposição em memória do campos de concentração, organizada pelo também historiador de arte Clément Cheroux, aí muito evocado. Didi-Huberman sustenta nessas páginas iniciais o interesse daquelas imagens. O texto é refutado por colaboradores da revista satriana *Les temps modernes*, quando de sua saída, em 2001. A segunda parte contesta a contestação. Tem origem em seminários ministrados em 2003, na Universidade Livre de Berlim, que voltam ao problema e põem a questão em debate. Fazem-no apelando principalmente para Godard, que, anos antes, já polemizava com Claude Lanzmann, um próximo de Sartre e o editor da *Les temps modernes*, desde a morte de Simone de Beauvoir, reputado por assinar um documentário em torno da memória dos campos que é limpo de qualquer visualização deles. O documentário \_ *Shoah*, de 1985 \_, trocava a nomenclatura “holocausto” pelo designativo hebraico de “catástrofe” e consolidaria o ascetismo da escola dos modernos iconoclastas. O livro faz uma resistência concertada a essa tendência, em que a suntuosidade de Godard não poderia caber.

De fato, resumir *Imagens apesar de tudo* pede que se comece por dizer que aí se encerra uma resposta à questão de saber se o horror que os mais bem implantados saberes novecentistas declararam inabordável, o da barbárie nazista, pode ou deve ser defrontado. Demanda também que se continue dizendo que aí recomeça a mesma pesquisa principiada, lá atrás, em 1982, sobre a iconografia da Salpetrière e os poderes da fotografia quando colhe o terrível. E exige ainda que se acrescente que, agora voltado para o Holocausto ou a Shoah, Didi-Huberman segue esgrimindo o argumento de que as imagens são, sim, suscetíveis de depor sobre o real. Desde que, em sua evidência espetacular, a imagem seja “suscitação de visibilidade”, uma “possibilidade de imaginação” e que “todo o real não se dissolva no visível”, nem “todo o visível no real”. (Didi-Huberman, 2012, p. 82).

Subdivididas em quatro seções intrincadas, típicas das tábuas de matérias do filósofo, ambos os capítulos giram obstinadamente em torno de quatro fotografias tiradas em Auschwitz \_ ou pelo menos atestadas por expertises como capturas fidedignas de Auschwitz \_, em plena atividade do campo, pouco antes da invasão dos aliados. Elas configuram todo o plano do livro. Estão reproduzidas tanto na primeira como na segunda parte, onde vamos reencontrá-las esmiuçadas em detalhes, ampliadas em determinados pontos do quadrante, retocadas por pesquisadores desejosos de fazê-las mostrar mais do que mostravam, recompostas experimentalmente, viradas, enfim, de ponta-cabeça. Assumem duas missões distintas e interligadas. Põem-se, inicialmente, a serviço de um questionamento mais geral da interdição de imagem e de imaginação que regula, sabidamente, os testemunhos dos sobreviventes da máquina genocida. Destinam-se, subsequentemente, a um rechaço deste pilar das práticas testemunhais que é *Shoah* de Lanzmann. É neste ponto que a tarefa é repassada a um Godard não apenas disposto a sustentar que acenar com imagens da violência é resistir a ela mas a considerar, radicalmente, que o cinema demitiu-se da tarefa que lhe era mais essencial, a de encarar os campos. A polêmica é modulada por uma terceira tese, aquela formulada por Siegfried Kracauer, de acordo com a qual o *écran* refaz o escudo espelhante de Perseu em seu confronto com a Medusa. Articuladas por Didi-Huberman, as provocações do *enfant terrible* suíço-francês e a gravidade do teórico judeu-alemão reúnem-se, no epílogo da segunda seção, para um reforço do rechaço ao tabu da imagem que os diferentes terrores têm feito pesar sobre a nossa inteligência da História.

Apresentem-se as imagens em questão. Pertencentes ao Museu Estatal de Auschwitz-Birkenau, na Polónia, formam um lote de quatro chapas batidas nesse Lager, em agosto de 1944, por um dos homens do Sonderkommando \_ equipe especial composta por judeus cruelmente forçados a manipular a morte dos seus \_, então em turno de serviço nesse campo de execuções. Devem-se às ações conjugadas do referido comando e ao apoio da resistência polonesa, que, através de um trabalhador civil, logrou introduzir uma máquina fotográfica no acampamento, disfarçada no fundo de um balde. Foi munido desse

aparelho que um certo judeu grego por nome Alex, nunca identificado, logrou postar-se dentro da câmara de gás e focalizar dali, através de alguma porta ou janela, de que se pode ver o contorno em algumas das fotos, os companheiros a tratar um empilhamento de cadáveres, na entrada das fossas de incineração. Dessa sua investida restaram quatro fotografias a que Didi-Huberman, oportunamente retomado por Godard, dará importância primordial, nem as lançando “para fora do arquivo” nem lhes imputando “todo o real”. (Idem, p. 133). Duas delas são frontais e bastante nítidas. Verdadeiro autorretrato de um Sonderkommando na lide que é “o crime mais demoníaco do nacional-socialismo”, como formulou Primo Levi (Idem, p. 16), nelas vemos os presos em embate com os corpos, as colunas de fumaça que se elevam do crematório e, ao fundo, o bosque de Birkenau. Duas outras deixam-nos supor \_ e fotos aéreas feitas posteriormente pelos americanos o comprovariam \_ que, depois de passar pela câmara de gás, Alex saiu ao ar livre, esgueirou-se para o lado norte do prédio, caminhou por trás de uma sebe e, visivelmente tolhido em seus gestos, sem condições de parar para olhar através do visor, apoiou novamente no botão. Dessas outra investida salvaram-se duas outras chapas, desfocadas e sem ortogonalidade. Numa delas revelam-se, no canto inferior direito, mulheres despidas que rumam para as duchas, isto é, para a morte, na outra, apenas uma nesga de vegetação. Toda a operação deve ter durado uns quinze minutos. O aparelho foi devolvido ao mesmo homem que o fez penetrar no campo, certo David Szmulewiski, a que também se imputa a autoria do feito, e a película foi levada para fora, num tubo de pasta de dentes. Os negativos desapareceram. Deteriorados, restaram os contatos e seu dom inestimável: trazer até nós, num clarão, quatro imagens do “inferno do presente” que, como Kracauer é convidado a dizer, alusivamente aos espantos medúscicos, vêm salvar a realidade “de seu manto de invisibilidade” (Idem, p. 206).



Auschwitz Resistance 280



Auschwitz Resistance 282a

Didi-Huberman não cessará de voltar a esse fotógrafo anônimo, que evolui enfrentando os SS, e a esse “*corpus errático*” que põe freio “às mais vorazes vontades de desaparecimento. (Idem, p. 38). Nem se cansará de tomar esses retângulos envelhecidos como emergências indiciárias da referencialidade externa, ou “*imagens-contato*”, como escreve. (Idem, p. 76). Nem porá fim ao protesto de que “as quatro fotografias arrancadas ao crematório de Auschwitz *dirigem-se ao inimaginável e refutam-no*”. (Idem, p. 33. Grifos do autor). Pertence à lógica de *L’œil de l’Histoire* conceber que é justamente porque a realidade resiste a ser devassada por nossos instrumentos simbólicos que há atos de imagem vindos da arte. Como também aceitar que esses atos não exibem a verdade inteira mas, como queria a Hannah Arendt observadora do processo de Eichman, “instantes de verdade”.

(Idem, p. 50) Pois se a imagem não “é tudo” tampouco “é nada”. (Idem, ibidem)

Querelando como um idólatra moderno contra a religiosidade do círculo sartriano depois de Sartre, como se pode depreender do fato de Didi-Huberman reportar-se a Giorgio Agamben para observar que a tese da irrepresentabilidade afasta Auschwitz para uma “região da adoração mística”. (Idem, p. 42), as quatro imagens interpelam, forçosamente, o logocentrismo dos que, sustentando a impossibilidade de se avistar o que nunca deveria ter sido visto, não se privam de contar com as palavras. Eis um ângulo do qual *Imagens apesar de tudo* também pede para ser apreciado.

De fato, nesse reduto de pensamento em que as imagens estão proibidas de serem assacadas, trancadas que estão pelos “ferrolhos da certeza” (Didi-Huberman, Idem, p. 127), a palavra está, no fim das contas, livre para vigorar. Não qualquer palavra, é bem verdade. Trata-se daquela palavra que, para não ser apanhada na armadilha de alguma eloquência que lhe desminta a gravidade, passa ao largo dos epítetos, das fórmulas empáticas. Aversa a qualquer retórica da evocação terrífica, emite-se a meia voz. Direcionada a um centro doloroso intratável, previne-se de antemão contra si própria. Assim, a enunciação que supera a mudez originária do trauma será um dizer à beira do silêncio. Teorizador brasileiro do Testemunho, de ativa intervenção, admoesta-nos Marcio Seligmann, em seus escritos severos, sobre o “excesso de realidade” que “transborda nosso aparelho conceitual”. (Nestrovski-Seligmann, 2000, p. 88-91).

Mas ressalte-se \_ para que se possa acompanhar por este lado a perseguição de Didi-Huberman a Godard \_ que, com toda a sua inflexibilidade, os artífices do gênero encontram jeito de fazê-lo radicar no prestígio da palavra. Efetivamente, tantos e tais protocolos não impedem que ele deságue em narrativas, materialize-se numa certa literatura, termine, enfim, por ser literatura. Não por acaso, Philip Roth disse a Primo Levi, quando o entrevistou, nos anos 1980, que leu *Si non ora quando* (1958) como um relato de aventuras “puramente picarescas”. (Roth, 1994). Insinua-se aqui, a socapa, um reino ou um partido da expressão escrita, e uma hierarquia valorativa, um preconceito

teórico. Já que todas as chances negadas ao imagético são concedidas ao verbal.

Na mesma linha, todo o prestígio de *Shoah* vem de sua concessão à Voz. Imenso colecionamento de entrevistas gravadas em diferentes pontos da Europa, ao longo de cerca de dez anos, para serem ouvidas em cerca de 10 horas de projeção, trata-se de um coro babélico em diferentes línguas: iídiche, polonês, alemão, inglês, francês. O *lettering* da abertura \_ um longuíssimo texto sobre as exações alemãs, que se derrama pela tela debaixo de silêncio absoluto, \_ confirma esse investimento na oralidade. O tempo inusitado que as letras levam para cair é o anúncio do regime privilegiado de representação em que estamos entrando. Tudo aí parece proclamar que o que é abjeto demais para ser visto... será dito.

Regido por um maestro do cinema-verdade, que se põe em cena junto com seus atores e também tem seu *mot à dire*, esse arquivo sonoro crava-se com tal força no lugar do que Didi-Huberman denomina “arquivo-imagem” \_ chamando-nos a atenção para a acepção de arquivos no procedimento lanzmanniano \_, que não esconde a crença, a superstição, a fuga para o alto do diretor. Lanzmann sabe onde quer chegar. Daí comandar seus depoentes, instando-os a falar, como acontece com o barbeiro de Chelmno, posto contra a parede. Daí o dirigismo de suas entrevistas, em que, aliás, Hannah Arendt reconheceu os métodos do processo de Eichman (ARENDR, 2000, p. 228). Baseado em regras draconianas, o questionário Lanzmann despoja o interlocutor de sua liberdade, obriga-o a manter-se no “universal” das perguntas, que concernem a “toda a Shoah”. (Idem, p. 163). De sorte que, por fim, ali onde a enormidade do fato levou a pensar que “não há imagem da Shoah”, um declamatório termina preenchendo “o nosso mundo imaginário e simbólico, os nossos sonhos e as nossas angústias, o nosso inconsciente em geral”. (Didi-Huberman, 2012, p.87).

O filme começa por uma Treblinka do final dos anos 1980 que já não guarda mais nada daquela parte da cidadezinha polonesa que, um dia, abrigou o primeiro campo de morte dos alemães. Todos os sítios antigamente mortíferos revisitados pelo documentário ressurgem em cenários atualmente

tranquilos, cuja paz só é quebrada por um trem que vai e vem, em moto circular perpétuo, sempre se detendo no limiar dos terminais da deportação. Peter Pál Pelbart usa de maiúsculas que falam de um *lógos* ascensional quando anota o seguinte acerca dessa paz que reina nas paragens das antigas implantações dos acampamentos de extermínio: “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...”. (Pelbart in Nestrovski-Seligmann, 2000, p. 175).

Nada disso escapa a Didi-Huberman, que, justamente, vê nas soluções formais do documentarista, além da sugestão mosaica do Verbo, dois pesos e duas medidas, vindo então a campo ressaltar que não é bem o “representável” mas o “apresentável” que está aí sob preterição. Ele resalta o desejo de totalização \_ para cima e para baixo \_ que tal escolha presume. Os que negam ou renegam as imagens da Shoah, de um lado, as hipertrofiam, querem ver tudo nelas, fazê-las o “ícone do horror”; de outro, as reduzem, as insensibilizam, querem fazer delas apenas um documento, tornar Alex repórter fotográfico de Auschwitz. (Idem, p. 53). Uns atiram todo o real para fora do arquivo, outros, para dentro. Nos dois casos, insultam o risco que o fotógrafo anônimo correu. Nos dois casos, perdem de vista “o estatuto último de acontecimento visual a partir do qual devem ser compreendidas”. (Idem, p. 56)

Também aos olhos de Godard, o veto lanzmanniano esconde uma pretensão à essência. O fundo peremptório da decretação de uma parcela da História como irrecuperável para a visão humana é prova dessa pretensão. No seu entendimento, *Shoah* quer confundir-se com a História quando rejeita sua reconstrução factual. Menos metafísico \_ objeta ele \_ seria pensar que insuportável não é o horror que se despreza dos corpos empilhados, é o aspecto perfeitamente normal e humano de que isso se revestiu. “O extermínio não é uma loucura assassina incomparável de nazistas obcecados pelo antisemitismo, mas um processo de racionalização da industrialização, de desumanização de uma sociedade capitalista que, na Alemanha, põe-se a produzir cadáveres com eficácia, ordem e rigor”, corrige. E continua: eis aí o

que pode ser descrito, em que sentido as imagens podem ser exemplares. E propõe: faça-se o que nunca foi feito, aquilo de que o cinema se demitiu completamente: filmem-se os campos do ponto de vista do carrasco. (Godard, 2010, p. 766-767).

Os quatro *frames* de Alex trazem \_ justamente \_ essa descrição, desse ponto de vista. Daí *Imagens apesar de tudo* desenvolver-se sob a inspiração destes dizeres de Godard, projetados sobre os planos iniciais de *Histoire (s) du cinéma* (1986), que epigrafam todo o livro: “mesmo deteriorado/um simples retângulo/de trinta e cinco milímetros/salva a honra/de todo o real. (Didi-Huberman, 2012, p. 13). Daí *Passés cités de JLG* voltar ao ponto, reiterando a declaração e alinhavando que “salvar a honra do real”, para Godard, é ter a coragem de olhar “todo o não visto ou todo o malvisto que a nossa covardia perante a História nos legou”. (Didi-Huberman, 2015, p. 67).

Decerto, nem para Didi-Huberman nem para Godard a visão da catástrofe tem de ser de “unicidade”. Daí Didi-Huberman insistir no que chamaria, futuramente, em *Passés cités par JLG*, de “montagem judeu-muçulmano”. Ela legitima aproximar, com aquela mesma reverência irreverente que preside à citação godardiana, imagens de Auschwitz e dos massacres palestinos. (Didi-Huberman, 2015, p. 93)

Aqui chegamos na montagem godardiana. É por contraste com ela que Didi-Huberman verá ainda, no andamento proposto pela enfiada das caras e falas de *Shoah*, uma fuga para o centro. A montagem de Lanzmann quer trazer os rostos dos depoentes e as próprias paisagens sobre as quais se rebatem para um centro não ainda atingido, percebe ele. Trata-se de um movimento lento e “centrípeto”, observa. Diferentemente disso, Godard embaralha seu material, junta pedaços de filmes e pedaços de história, cita livremente, move-se, em suma, num espaço fragmentário e lacunar. Trata-se de um movimento nervoso e “centrífugo”. O arquivo de Godard é aberto, não enclausura as imagens nelas mesmas mas promove correspondências inusitadas, explorações intermináveis, infinitas escapadas. É assim que em *Ici Ailleurs* (1974) já se uniam problemáticamente as efígies de Golda Meir e Adolf Hitler e em *The Old place* (1999) se unirão a figura de Elisabeth Taylor atuando em *Um*

*lugar ao sol* de George Stevens e um detalhe dos *Caprichos* de Goya. Esse agenciamento livre e contagiante (que nada tem a ver com o que Barthes chama “studium”, diga-se de passagem) é de molde a fazer corresponder à imagem “não toda” uma “montagem apesar de tudo”. (Didi-Hubermann, 2012, p. 160)

O próprio Didi-Huberman chama a si essa montagem heterotópica. Assim, ilustrações de muitos desses filmes da fase tardia de Godard figuram ao lado dos quatro fotogramas de Auschwitz, no álbum iconográfico da segunda parte de *Imagens apesar de tudo*, em que os mesmos voltam a aparecer. O filósofo assume na prática \_ dir-se-ia \_ a maneira ou o maneirismo godardiano.

Voltemos a Kracauer, à guisa de conclusão. Indispondo-o com Adorno, o pensador “hostil às imagens” (Idem, p. 224) para quem Auschwitz deveria suspender a poesia, Didi-Huberman remete-nos àqueles pontos da *Teoria do filme* em que o cinema, associado ao mito de Perseu, é visto como redentor do mundo material, por salvá-lo do manto da invisibilidade de que o recobre a vida caótica. “O filme torna visível o que não tínhamos visto, e talvez não pudéssemos ver, antes dele”, escreve Kracauer. (Kracauer, 1997, p.305) Se para ele os filmes de terror nos deixam divisar o insuportável é porque, assim como Perseu olhou a Medusa através da superfície polida do escudo que lhe deu Atena e a pode decapitar, o cinema pode dar um golpe de visão certo na História.

O mito ensina que o horror real deixa-nos impotente, vemos no epílogo de *Imagens apesar de tudo*. O que se passou diante dos olhos do fotógrafo de Auschwitz nada mais era que o real petrificante. Mas renovou-se ali a “a bela energia de Perseu”, de que fala Kracauer. Assim, Alex não foi paralisado pelo terror ofuscante mas, o convertendo em imagem, o venceu. (Idem, p. 224).

Quinze anos depois, ainda é disso que se trata na abertura de *Passés cités de JLG*. “O passado passa mal, na maioria dos casos, por nossas palavras, nossas imagens, nossa garganta”, diz a primeira frase do primeiro parágrafo deste novo livro de Didi-Huberman sobre Godard. “Mas há poetas, historiadores, filósofos, artistas que tentam fazer ato de olhar e de palavra para

que o passado passe verdadeiramente”, encontramos na segunda linha do segundo parágrafo. (Didi-Huberman, 2015, p. 11)

Resumindo: se a montagem de Godard faz o passado passar é porque a imagem, nem tudo nem nada, nem estabilização nem dispersão, é *justo imagem e imagem justa*.

## REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. *Eichman em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

BAECQUE, Antoine. *Godard-Biographie*. Paris, Grasset & Fasquelle, 2010.

BEAUVOIR, Simone. “La mémoire de l’horreur” in Claude Lanzamnn, *Shoah*, Paris, Fayard, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Caxopo. Lisboa-Imago, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Passés cités de JLG*. Paris, Minuit, 2015.

GODARD, Jean-Luc par Jean-Luc Godard, vol. II, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 427.

KRACAUER, Sigfried. *Theory of film. The redemption of physical reality*, Princeton University Press, New Jersey, 1997.

NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN, Marcio org. *Catástrofe e Representação*. São Paulo, Escuta, 2000.

ROTH, Philip. Entrevista com Primo Levi in A tabela periódica. Tradução de Luiz Sergio Henriques. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.