

REPRESENTAR O IRREPRESENTÁVEL. OS ABUSOS DA RETÓRICA

Vicente Sanchez Biosca*

*Tradução: Mariza Romero***

Revisão técnica: Sílvia Cristina Lambert Siriani

Irrepresentável, inefável, inconcebível

A questão que originou este encontro (*Pode-se representar o irrepresentável?*) visa, além da fórmula paradoxal que lhe deu forma, desfazer um nó interessante. Para tanto, é importante desatá-lo com precaução, e o primeiro cuidado requer a explicitação do que se entende por irrepresentável: de onde vem esse termo? O que ele pretende significar, quando se fala especificamente da *Shoah*?

Um primeiro sentido se impõe de imediato: o irrepresentável seria a tradução imperfeita de um termo que conheceu um espantoso sucesso ao designar a experiência do genocídio judeu, a saber: o indizível. Seguindo essa lógica de correspondências, diríamos que se a experiência vivida nos campos de morte nazistas é qualificada pelos sobreviventes como inefável, sua relação com o visível pode igualmente se definir pela negativa, tornando-a, pelo próprio fato, irrepresentável. Em suma, esse sentido aproxima um outro, no terreno do pensamento e da razão, que lhe é aparentado sem ser sinônimo, ou seja, o inconcebível. Ora, por mais ampla que seja, essa expressão não nos libera da engrenagem do paradoxo, por pelo menos duas razões fundamentais: a primeira resulta do lugar comum que supõe a afirmação da condição inefável da experiência nos campos; a segunda remete-nos a interrogar sobre as dificuldades e os desacordos a que uma tradução do verbo para a imagem conduz.

Vejamos a primeira questão. O inefável remete, certamente, à impossibilidade de colocar em discurso a experiência vivida nos campos. Excetuando-se o fato de que toda experiência humana é, por definição, inexprimível em sua totalidade, a vida nos campos convoca uma relação insólita entre a linguagem e o desumano. Vista sob este ângulo, uma tal proposição parece-nos produtiva, uma vez que abre mais do que fecha os grandes debates do nosso tempo a respeito da memória e da experiência. Mais particularmente, qualificar a experiência da morte como inefável conduziria a colocar o problema – com todas as suas conseqüências – de como uma língua originada da racionalidade pode dar conta do irracional num sentido diferente daquele que caracteriza a poesia e a arte; em outras palavras, como uma língua de civilização pode exprimir a barbárie?

Certamente, os pólos que aqui entram em jogo não se referem mais exclusivamente ao testemunho individual, eles engajam tanto a coletividade como a transmissão de valores de nossa sociedade contemporânea. Essa questão foi examinada sob ângulos muito variados por autores cruciais no que concerne à retórica do nazismo e ao extermínio, tais como Viktor Klemperer,¹ Raul Hilberg² e George Steiner.³ O primeiro extirpa o veneno das entranhas de uma língua saída de uma cultura e de uma civilização que são as suas, o câncer lingüístico nazi, como se se tratasse de uma excrescência; o segundo radiografa, com a meticulosidade de um cientista, o espírito burocrático e administrativo da linguagem da deportação e do genocídio com seus eufemismos e sua frieza excepcionais; o terceiro expõe o golpe mortal que o costume nacional-socialista trouxe para a língua alemã, e dita uma sentença segundo a qual uma língua posta a serviço do aniquilamento não pode se restabelecer por si mesma, porque o destino de uma língua é representar o passado antropológico da cultura que lhe deu nascimento.⁴

Entretanto, a questão não pode ser recortada assim, porque ao se falar de experiência indizível, o acento e o ponto de vista não estão situados do lado dos carrascos, ainda que esses últimos estivessem diretamente implicados na conclusão, mas, antes, do lado das vítimas. Isto nos remete, imediatamente, à sua experiência vivida e torna manifesto um novo paradoxo: a experiência é qualificada como inefável ou de resistência à linguagem unicamente por aqueles que empreenderam nomeá-la ou, ainda, por aqueles que conseguiram conferir-lhe uma forma específica.

Em outras palavras, a única coisa que parece poder exprimir essa “inefabilidade” é a consciência da insuficiência da linguagem, a dificuldade da palavra, o caráter traumático de sua pronúncia, como se se tratasse de um parto. A impossibilidade da palavra não é, então, estranha ao discurso que fala da *Shoah*, ela está mesmo insinuada nessa palavra, latente, como um sinal de sua insuficiência. Tudo isso dirige nossa atenção para aspectos a princípio bem afastados de nossa preocupação inicial, notadamente os da retórica e de

estilo; é preciso, entretanto, que tenhamos em mente que esses últimos devem ser tidos como responsáveis no plano da ética, e que, como consequência, nenhum artifício é legítimo.

A proposição de Adorno, tantas vezes citada, quanto retirada do contexto em que foi pronunciada nos vem à memória: “escrever um poema depois de Auschwitz é uma barbárie”. Dizendo melhor: toda poesia posterior a Auschwitz deve carregar o peso do luto, o que faz magistralmente a obra poética de Paul Celan, tão apreciada pelo próprio Adorno.

A reflexão recente de Enzo Traverso matiza com justeza essa afirmação, sobre a qual Adorno volta a se referir várias vezes depois:

O que se torna impossível depois de Auschwitz, é escrever poemas como se fazia antes, pois esta ruptura de civilização mudou o conteúdo das palavras, transformou o próprio material de criação poética, a relação da linguagem com a experiência, e nos obriga a repensar o mundo moderno à luz da catástrofe que o desfigurou para sempre. Após o massacre industrializado, a cultura só pode subsistir como expressão de uma dialética negativa: o reflexo estético de um fermento que recusa tanto o consolo lírico como a pretensão de recompor uma totalidade estilizada.⁵

O fato de as palavras não fluírem, de tudo ter mudado depois de Auschwitz, emana de uma dupla condição: o genocídio foi uma extrema perversão da linguagem e o vivido real nos campos de extermínio impõe um verdadeiro desafio, tanto para a linguagem da razão (a do historiador, do sociólogo, do filósofo e do antropólogo) quanto para a do homem comum.

Não se pode negar que nestes momentos de democratização da memória, os escritores que souberam aprofundar as metáforas mais penetrantes para falar dos campos, dedicaram uma atenção toda especial ao estilo e suas implicações, não abordando o realismo de maneira convencional.

A literatura a esse respeito é inesgotável, mas é suficiente lembrar alguns exemplos entre os mais brilhantes para confirmar esse interesse. Elie Wiesel:

Uma frase substitui uma página, uma palavra vale uma frase inteira, o não dito pesa muito mais que o que é dito. Cada ponto é talvez o último (...). Sem literatura, sobretudo não fazer literatura (...). Dizer apenas o essencial – dizer apenas o que ninguém mais poderia dizer. Conformar-me com a mensagem do Rabino hassídico de Worke: transformar o grito em murmúrio. Estilo seco, duro, mineral, em uma palavra: despojado. Calar a imaginação. E o sentimento. E o filósofo. Falar como fala a testemunha no tribunal. Sem complacência nem com o outro nem consigo mesma.⁶

La Nuit, sem dúvida o melhor livro de Wiesel, impõe-se como um rochedo, duro, sem concessões. Primo Levi:

Para escrever este livro eu utilizei a linguagem calculada e sóbria da testemunha, não a linguagem de lamentação da vítima, nem a raivosa do vingador: eu pensei que minha palavra teria mais credibilidade se fosse mais objetiva e menos apaixonada possível; é somente assim que um testemunho durante um processo preenche sua função, a de balizar o terreno para o juiz. Vocês são juízes.⁷

Isso retorna de forma singularmente lúcida em Jean Améry, com sua certeza da inutilidade espiritual da poesia:

Lembro-me de uma noite de inverno quando voltávamos do canteiro de IG Farben, arrastando nossos passos mal cadenciados ao ritmo irritante que nos impunha o Kapo: “esquerda, dois, três, quatro”. Diante de uma construção inacabada, eu notei uma bandeira que flutuava ao vento, lá colocada Deus sabe por quê. “Os muros se erguem mudos e fixos, as bandeiras estalam ao vento”, eu murmurava baixinho, fazendo a associação mecanicamente. Depois eu repetia a estrofe um pouco mais alto, prestando atenção à música das palavras, tentando reencontrar o vestígio do ritmo e esperando que ressurgisse a constelação emocional e espiritual há anos associada por mim a este poema de Hölderlin. Nada. O poema não mais transcendia a realidade. Ele estava lá, mas era mais que um enunciado: tem isso, e depois isso, o Kapo grita “à esquerda” e a sopa está muito aguada, e as bandeiras estalam ao vento.⁸

Entretanto, quando o estilo evolui para um hábil maneirismo, as recordações afixam esse ar de inautenticidade que se encontra na obra de Jorge Semprum, excessivamente moldada com a retórica própria da literatura relativa aos campos de concentração.

De fato, não se trata de forma alguma de atingir um grau zero da escrita; o estilo, a poesia e a literatura não são apenas inevitáveis, eles parecem mesmo necessários. Esse fato surpreende principalmente porque a luta travada por todo grande escritor consiste em operar sem descanso pela negativa, isto é, partindo de uma impossibilidade, de uma ruína da linguagem que deve se converter em estímulo da necessidade: a de dizer. Eis a abordagem mais produtiva do lugar-comum do inefável, compreendido como uma batalha que definitivamente não pode ser ganha, mas que também não se pode abandonar. Criar palavras novas, metáforas que exibam o horror do desumano ao mesmo tempo opondo-se com violência à estabilidade de uma linguagem cômoda e tipificada.⁹

Não faz muito tempo, Raul Hilberg lembrava-se dos propósitos de Claude Lanzmann, de abrir a necessidade da arte para um domínio mais vasto do que unicamente o da palavra, o que nos ajudaria a perseguir nossos objetivos presentes:

Para descrever o holocausto, disse-me um dia Claude Lanzmann, seria preciso fazer uma obra de arte. Ora, só um artista consumado pode recriar este fato, seja para um filme ou para um livro, porque uma tal recriação representa um ato de criação em si. Eu soube no dia em que me atreli ao meu empreendimento.¹⁰

Essa última citação permite que retornemos ao nosso ponto de partida, pois é o irrepresentável que nos interessa neste momento, não o indizível, mesmo que o primeiro tenha sido moldado segundo a prática mais comum e irrefletida do segundo.

Do ponto de vista da imagem, as possibilidades mudam e se reduzem necessariamente, já que só se podem distinguir dois tipos de documentos: primeiramente aqueles que carregam os traços do presente sem equívoco, fazendo-os reais; depois, aqueles que são reconstruídos. Os primeiros são claramente limitados: fotografias tomadas pelos resistentes de Auschwitz, um super 8mm rodado por um SS amador, entre outras coisas; em oposição, as imagens reconstruídas são particularmente abundantes. Se esquecermos aquelas que recorrem à narrativa ou a estruturas herdadas de códigos convencionais de dramatização, não podemos ficar indiferentes diante dos esforços empregados por uma multidão de realizadores e de repórteres para inscrever os traços da temporalidade de um presente agora impossível (enquanto traços reais) nos filmes de reconstrução.

Com efeito, fotografias, imagens de repórteres feitas pelas tropas britânicas, soviéticas ou norte-americanas, quando da liberação dos campos, foram muitas vezes utilizadas. Mais ainda, um aspecto particular foi sistematicamente retomado – ao menos depois de *Nuit et brouillard*, de Alain Resnais (1955), até a *Lista de Schindler*, de Spielberg (1992) –, a combinação da cor com o preto e branco, este último dotado de um grande poder de evocação para nos imergir no passado.¹¹ Ora, mesmo nesse caso, as imagens das unidades de reportagens que deram a volta ao mundo e que, freqüentemente, são tidas como o que há de mais autêntico a propósito do extermínio, são de ordem metonímica com relação à *Shoah*, pelo fato de nos apresentarem o efeito (os corpos esqueléticos dos sobreviventes, os cadáveres nos fossos, os restos que não puderam ser eliminados apesar dos esforços empregados pelos S.S. para apagar todos os vestígios) pela causa (o próprio extermínio).

Notemos que essa última é menos irrepresentável do que rigorosamente irrepresentada. Em outros termos, a *Shoah* não foi representada simultaneamente nas imagens, com marcadores temporais que lacram o presente; e a natureza mesma do cinema, cuja poderosa marca de temporalidade é correlativa à dificuldade de articulação temporal, é, em grande parte, responsável por esse estado de fato.¹² Aliás, é de fato conhecido que as marcas de subjetividade na linguagem verbal são distintas das que impregnam as imagens mais difíceis.

Prosseguir nessa via seria inútil, pois falar do irrepresentável na *Shoah* não scaria mais que uma trivialidade, e no tempo devido chegaríamos à constatação decepcionante de uma falta empírica. Há, apesar de tudo, um ponto de ruptura sintomático, que pode ser observa-

do no filme de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), em particular no que se refere a um aspecto decisivo para nossa reflexão: o inefável e o irrepresentável não progredirão separadamente, eles se tornarão solidários, uma vez que os problemas engendrados pelo fato de falar a experiência da *Shoah* não estão tão afastados da obscenidade potencial da mostra, sem contar a extrema pobreza dessa última se comparada à riqueza da palavra. Essa idéia poderia ser formulada de outra maneira: as imagens da *Shoah* percorrem os lugares com o objetivo de criar traços daquilo que não deixou traços; nesse sentido, elas não podem remeter a nenhuma imagem de arquivo, constatando ao mesmo tempo seu pobre valor testemunhal. A câmera percorre o relato oral do sobrevivente, do testemunho ou mesmo do carrasco, servindo-lhe de contraponto. Essa forma de abordar os dois fenômenos como dois, não como um problema único que requeriria uma tradução prematura do outro, incita-nos a refletir sobre o filme de Lanzmann. Eis um filme que recolheu uma bibliografia vasta, dirigida ou apadrinhada em grande medida pela leitura que o próprio autor realizou¹³ é à qual nós consagramos uma reflexão.¹⁴

Gostaríamos de reter aqui um aspecto particular, a saber, a articulação feita por Lanzmann do que se pode supor como irrepresentável e indizível na forma mais extrema imaginável: a vida cotidiana nas câmaras de gás. De maneira igualmente importante, *Shoah* é um motor para o período de esplendor – que lhe é contemporâneo – dos grandes testemunhos audiovisuais registrados em vídeo.

Filip Müller: o narrador e sua experiência do tempo

Tomemos o caso de Filip Müller, cuja experiência se situa nos confins do exprimível e mesmo do revelável. Mas nem por isto deixa de estar na fronteira da narrativa. Sua estada prolongada no Souder Kommando de Auschwitz, a juventude, a pureza de sua incorporação secretam todo o horror do desumano e, o que surpreende mais ainda, parecem coincidir com um período de iniciação sinistra.

Primo Levi não se enganou ao qualificar esses comandos de a invenção mais demoníaca do III Reich. Se existe um lugar onde nenhum espaço foi cedido à catarse ou à tragédia e ao seu papel purificador, qualquer que ele fosse, foi no seio desse *Sonderkommando*. Lendo suas *Mémoires*, encontraremos efetivamente a confirmação de nossa suspeita: nenhuma respiração no relato, nenhuma experiência do tempo, nenhuma possibilidade de partilhar, mesmo pela imaginação, o universo evocado; em suma, a empatia está ausente. No prólogo, os editores se viram na obrigação de nos prevenir de que Müller não é um escritor. Eles afirmam que:

Seguindo à risca seu excepcional testemunho, nos proibimos de empreender qualquer modificação. Documento histórico em estado bruto, pareceu-nos essencial publicá-lo tal qual, na sua forma estritamente original.

Qualquer manipulação com fins estéticos ou literários, teria, a nosso ver, aniquilado totalmente seu sentido e sua importância.¹⁵

Depois de suportar a descrição – eminentemente naturalista – do contato com os cadáveres, sair do mundo em que Müller nos mergulhou é um alívio a uma necessidade.

Esse relato, que não é único, parece confirmar as palavras que Anette Wiewiorka pronunciou um dia, a propósito dos campos de extermínio:

Ao fim de tudo, não há nada a dizer quase nada para escrever. Não por alguma dificuldade, ou insuficiência de palavras. Não há senão massas de seres humanos que chegam e morrem gaseados, que são enterrados ou queimados. Todo relato, literário ou histórico, implica aqui uma temporalidade. Aqui, o tempo não existe, contrariamente ao que acontece no sistema de concentração. Ele consiste na repetição de gestos quase “industriais” que um relato não daria conta, porque narrar implica o sentimento da passagem do tempo.¹⁶

De qualquer forma, Müller toma a palavra para nos oferecer, ao falar dessa impossibilidade, um magma quase totalmente inarticulado, embora investido de veracidade.

É precisamente o insólito desse testemunho que me incita a seguir o itinerário das sete intervenções realizadas por Felip Müller no filme de Lanzmann, porque por meio delas produz-se uma conversão do personagem em um verdadeiro narrador, essa figura mítica que Walter Benjamin evocou, há anos, penetrada de experiência e aureolada pela possibilidade da morte. Como veremos, esse atributo corresponde menos à experiência bruta de Müller do que a uma oferta de Lanzmann, que, sem faltar com o respeito devido à testemunha e com a fidelidade do seu próprio testemunho, transcende esse último numa operação artística que eu não posso deixar de qualificar de sublime.¹⁷ A fim de ser breve, procederei de modo sintético.

Em *Shoah*, a primeira intervenção de Müller está estrategicamente situada após uma permuta, com câmera dissimulada, entre Lanzmann e Franz Suchomel, Unterscharführer SS de Treblinka, contramodelo do carrasco, mesmo se o campo de onde falam os dois personagens seja diferente (Treblinka para Suchomel, Auschwitz para Müller). A questão de Lanzmann visa um momento preciso no tempo, momento mítico na sua significação: esse domingo de maio de 1942 quando a testemunha penetrou pela primeira vez no crematório de Auschwitz; ele tinha então 20 anos. A câmera móvel de Lanzmann evolui através das ruínas como se procurasse reproduzir o terrível batismo do protagonista enquanto esse último conta sua descoberta.

Pouco depois, a câmera se coloca no interior da peça de onde fala a testemunha. Sua voz é bela, como que alucinada. Müller não tem necessidade de ser questionado, ele próprio organiza seu discurso como uma narrativa, com um domínio perfeito. Os silêncios são respeitados, seu rosto de velho carrega um traço indelével. Sua palavra parece esvanecer uma visão no sentido mais amplo da expressão. A respiração da voz, o tom trágico, tudo aquilo do qual as memórias escritas de Müller estavam desprovidas, está aqui presente neste quadro que despe o personagem de sua experiência singular. Singular entendido aqui no seu sentido forte: não que essa experiência seja única (ela o é sem dúvida), mas porque ela visa um dia, um momento, e esse quer-se originário.

A segunda intervenção de Müller fala-nos de um lugar bastante preciso também: o bloco 11, a célula 13 onde residia o comando especial, lugar de onde não se podia ver, mas de onde se podia ouvir e deduzir o que se passava no interior. A voz da testemunha narra com uma fluidez estranha, como se ela reencontrasse a dimensão do tempo. Nós ouvimos (vemos, ousaria dizer) a maquinaria SS em pleno funcionamento, seus estratagemas para convencer os deportados a se despir, o sucesso da operação para ganhar a confiança das vítimas, a rentabilidade das palavras dos carrascos, sua doçura envenenada.

Dir-se-ia que no cerne dessa experiência sórdida, Lanzmann conseguiu injetar uma nesga das condições que fornecem à testemunha o meio de engajar sua temporalidade humana presente no episódio que ela relata, como que para contariar a tese de Wieviorka, citada mais acima. A terceira intervenção segue uma lógica implacável e transporta-nos para a cena situada entre as duas precedentes: a operação de gasear. A imagem apresenta-nos uma maquete de Auschwitz, opondo o detalhe minúsculo à desmedida do acontecimento. De certo modo, o que agora preocupa Müller é a cena primordial, como se seus diversos fragmentos espiralasse esse ato insuportável de ver (porque os que o viram não sobreviveram) e, conseqüentemente, impossível de contar. Encontramo-nos com Müller no limiar da câmara a gás e os detalhes não nos poupam da dimensão fatídica do fato: a entrada, os cartazes que as vítimas liam, a disposição das câmaras, a duração da operação e mesmo as lutas terríveis que ocorriam no interior quando o gás começava a se difundir; enfim, uma vez as portas abertas, os sinais do que havia acontecido (corpos petrificados, cristais, traços da luta pela sobrevivência impossível, detalhes escatológicos).

Três outras intervenções se sucedem, nas quais a testemunha relata os preparativos da revolta em Auschwitz, as negociações e a situação paradoxal do comando, cujas possibilidades de subsistir eram inversamente proporcionais à freqüência dos transportes e das operações de gasear.

Omitirei aqui os detalhes desses últimos para me concentrar na sétima e última presença de Müller em *Shoah*, porque ela determina a estrutura e serve de articulação para

todas as outras. Um comboio chega a Auschwitz. São compatriotas desse judeu tcheco que parece habitar, anestesiado, um mundo de pesadelo surreal. A descoberta do destino imediato que os espera provoca os gritos, as súplicas das vítimas forçadas a se despir. Citar Müller é agora uma necessidade:

E de repente, foi como um coro.
Um coro...
Eles começaram a cantar.
O canto inundou o vestiário,
O hino nacional tcheco
depois a Hatikva ressoou.
Aquilo me emocionou terrivelmente, este... este....¹⁸

Pela primeira e única vez em todo o filme, Müller perde a voz, irrompe em soluços, sua narrativa se quebra, a pretendida distância do narrador se esvai para deixar emergir a dor presente, a que o tempo não consegue atenuar. E o narrador de hoje implora. Em seguida ele continua:

Aquilo acontecia aos meus compatriotas... e eu percebi que minha vida não tinha nenhum valor.
De que serve viver?
Para quê?
Então eu entrei com eles na câmara a gás e resolvi morrer.
Com eles.
De repente alguns que me reconheceram vieram até mim.
(...)
Um pequeno grupo de mulheres se aproximou.
Elas me olharam
e me disseram:
Já na câmara a gás
você estava dentro?
Sim. Uma delas disse:
Então você quer morrer.
Mas isto não faz nenhum sentido.
Sua morte não nos dará a vida.
Você tem que sair daqui,
Você deve testemunhar sobre nosso sofrimento, e sobre a injustiça que nos foi feita.¹⁹

Essas palavras, as últimas de Müller em *Shoah*, trazem consigo o peso do imperativo do testemunho, conferindo retrospectivamente um valor ao que foi relatado anteriormente. É, de fato, a partir desse ponto que o relato deve ser lido e, se assim é, não deveríamos ver desde o início, na reconstrução da narrativa, a função teleológica que lhe dá sentido?

A vida de Müller encontra seu sentido no testemunho, e o horror do que precede se esfumaça, mesmo que, precariamente, nesse instante sublime em que os mortos entoam seu canto, o atual hino de Israel; a testemunha decidiu morrer, depois viver apenas para falar daqueles que não puderam fazê-lo. Mais: a ordenação que Lanzmann escolheu para esse testemunho inusitado coloca o personagem no lugar, entre todos, o mais impossível: no interior da câmara de gás, praticamente no instante em que ela vai funcionar. Sem dúvida, Müller é o judeu que mais próximo esteve do extermínio, e é isso que lhe confere essa força trágica. Desse lugar inconcebível e desse momento que incompreensivelmente não se produziu para ele, surgiu o imperativo de viver, que não é senão o imperativo de testemunhar.

Em resumo, Lanzmann, sem falsificar sua experiência, com respeito e delicadeza para com sua pessoa, mas para interpretar uma obra de arte, outorga um sentido à vida e ao testemunho de Müller.

Se fizermos agora a comparação com o relato desse acontecimento nas suas memórias escritas, ficaremos surpresos diante da atitude ética e estética de Lanzmann. Com efeito, Müller não omite esse fato fundamental para sua experiência, ele o situa no centro do seu relato, porque esse foi concebido cronologicamente. As palavras não têm nada de banal, mas não têm mais a dimensão trágica que adquirem no filme de Lanzmann:

Vendo meus compatriotas entrarem na câmara de gás com coragem, orgulho, resolução, eu me interroguei sobre o valor de minha existência, mesmo se eu, por milagre, viesse a escapar. A partir de agora o que eu poderia esperar da vida se eu retornasse à Sered, minha cidade natal?

Um trabalho, uma casa, negócios, no fundo, tudo isso teria tanta importância? *Aliás*, não seriam todos substituíveis? Meus velhos pais, meu irmão, toda minha família exterminada, meus camaradas de escola, meus amigos, meu professor, os homens da nossa comunidade religiosa que eu não mais reveria, nada nem ninguém poderia substituí-los. Sem eles, os aspectos da minha cidade natal, meu rio Waag tão pitoresco, os lugares familiares de minha infância perderiam a alma. E, o que eu encontraria na nossa casa de Sered? Estrangeiros? E na escola judia de minha infância, em que eu conhecia todos os recantos, que silêncio reinaria agora! E nossa sinagoga que eu freqüentava sempre com meu avô Maximilian no dia do Sabat, o que teria acontecido com ela? Seguramente pilhada ou profanada, deveria ter sido transformada em academia de ginástica ou qualquer outro estabelecimento laico. Que tipo de sorte eu encontraria? Diante de mim apenas um futuro estéril e vazio de sentido, que me liberava da angústia da morte tão temida.

Nunca tendo tido no passado, tendência para o suicídio, eu estava agora determinado a partilhar o destino dos meus compatriotas.

Aproveitando do lamentável tumulto que reinava próximo da porta da câmara de gás misturei-me à multidão, e dissimulei-me no interior do local, perto de uma coluna de cimento. Eu pensei que assim permaneceria despercebido até o momento fatal em que eles trancariam a

porta. Nada mais importava para mim, nem mesmo o pensamento de que eu iria morrer sofrendo, asfixiado pelo ciclôn-B, este gás cujos efeitos eu já havia constatado com frequência ao retirar os corpos da câmara. Eu não sentia nem angústia nem medo, aguardava meu destino com tranqüilidade (...).²⁰

E em seguida as palavras da mulher:

Você deve ficar no campo para mais tarde testemunhar sobre os nossos últimos momentos. É preciso que você possa explicar a todos que não devem ter nenhuma ilusão. Eles devem combater: é inútil morrer aqui impotente. E, se você sobreviver à tragédia, conte ao mundo inteiro como nós morremos.²¹

Os riscos do decênio dos testemunhos em massa

O filme de Lanzmann é um marco na história dos testemunhos e das representações da *Shoah*. De um lado, ele se revela irrepetível e artesanal, de outro, coincidiu com um apogeu insuspeitado – parcialmente detonado por ele – de testemunhos orais de sobreviventes da *Shoah*, movimento apoiado pela mudança do suporte magnetofônico para o videográfico. Seria impossível examinar aqui os múltiplos fatores que convergem para a fonte dessa visão das coisas: uma moda da memória confrontada com a história, impulso da história oral, democratização do testemunho, valorização do singular diante do público que tem muito a ver com a distinção de Todorov entre memória literal e memória exemplar, e, sem dúvida alguma, uma perspectiva internacionalista na comunicação audiovisual que coincide com o estado atual da mídia. Mas, antes de tudo, o filme de Lanzmann constitui um exemplo único em que o trabalho de verbalização da memória não se faz em detrimento de uma poética muito elaborada, ligada ao representável. Iniciando, duas vias audiovisuais nos interessam: a primeira é a filmagem em vídeo do testemunho da vítima (não do carrasco, e, no meu entendimento, nem da simples testemunha), a segunda é a da lexicalização de alguns traços documentais definidos por *Shoah*, que tornam obsoleto o recurso às imagens de arquivos.

A primeira dessas vias nos incita a mencionar um projeto de grande envergadura, concebido há alguns anos e intitulado Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, centralizado na Universidade de Yale. Entretanto, desde 1993, o projeto mais desenvolvido no plano tecnológico, projeto de uma infraestrutura e de relevância geográfica das mais ambiciosas, é o que traz como título *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*. Dirigido por Steven Spielberg, seu objetivo é confeccionar um arquivo multimídia numerado.

Tendo em vista a produção industrializada e o número de centros funcionais, atualmente, esse projeto constitui, sem dúvida, o mais impressionante esforço, até hoje, para fixar a memória. Seu significado é tanto mais importante por os sobreviventes serem idosos e por uma inevitável distância que nos separa da catástrofe cultural do genocídio judeu. Não obstante, não se poderia negligenciar os riscos que uma tal empresa comporta. Paralelamente à possível americanização da memória da *Shoah*, ameaça que inquieta os historiadores mais reflexivos, parece que ronda o perigo de sacralizar a memória literal em detrimento de outras formas de entendimento.²² Não farei mais do que assinalar uma questão que me parece no mínimo surpreendente: É lógico afirmar, hoje, quando a saturação dos testemunhos ameaça industrializar a memória da *Shoah*, que os fatos narrados são sempre indizíveis e irrepresentáveis?

É paradoxal pensar desse modo, e nós nos espantamos com a fixação sempre reiterada da idéia do inefável, mesmo pelos que são entrevistados.²³ Isso cria a sensação de que o senso comum recobriu mais uma vez nossa própria relação com a palavra, em lugar de suscitar um estudo mais rigoroso da evolução da retórica nos campos e sua experiência. Ora, se a estabilização do tópico do inefável parece entrar em contradição com a saturação dos testemunhos, os limites do representável transformaram-se, por sua vez, nessas reviravoltas: o rosto é, para dizer a verdade, o único traço visual do passado, com algumas fotografias de famílias comentadas pelos sobreviventes no fim do relato. O empobrecimento da representação (correlacionada, sem dúvida, à magnitude estatística do empreendimento) converteu-se em aspecto ético, como aspirante a um grau zero da escrita, em sinal de respeito pelas testemunhas e seu relato.

No que concerne à segunda via, eu gostaria de assinalar o seguinte: o fato de dotar de valor documental algumas imagens extraídas do presente e a recusa concomitante a utilizar imagens de arquivos são um efeito produzido pela opção estética radical de *Shoah*, e isso, a tal ponto que o modelo instaurado a esse respeito por *Nuit et brouillard* passou de moda. Limitar-me-ei a dois exemplos de filmes realizados em dois países diferentes e que mostram o impacto internacional do filme de Lanzmann.

Le premier convoi (Pierre – Oscar Lévy, 1992) relata a história desse comboio fatídico que partiu de Drancy para Auschwitz em 27 de março de 1942.

Nesse filme, as datas históricas nos são apresentadas por cartazes cuja frieza descarrega peremptoriamente os fatos. Aliás, a experiência e a memória são transmitidas por relatos individuais cujos entrelaçamentos formam a teia de aranha de uma encenação coletiva. O discurso das vítimas é enunciado nos lugares onde se produzem os fatos do passado, mas tal como eles são hoje. Além disso, diferentemente da estrutura eminentemente complexa de *Shoah*, *Le premier convoi* segue uma cronologia linear. Deduz-se facilmente que

esse filme é um híbrido de sua época quando relaciona a prática do testemunho (invisibilidade dos entrevistadores, singularidade dos fatos, papel central da palavra) com os lugares da memória que o filme de Lanzmann inaugurou, e que Lévy explora com menor alcance.²⁴

Nosso segundo exemplo é *Reisen ins Leben* (Thomas Mitscherlick, 1996), uma reflexão sobre a relação entre memória e fixação da recordação pelo olho e pela câmera. Justapondo o negro e branco à cor, o filme se apresenta como as memórias de um sargento com pseudônimo de Mayflower, operador nas tropas americanas que vieram liberar a Alemanha. Vários anos mais tarde, Mayflower retorna à Alemanha para reencontrar os lugares que ele conheceu. O filme é um cruzamento entre alguns recursos que se estabilizaram em *Nuit et brouillard* e o comportamento de *Shoah*. Nesse sentido, ele é representativo de uma nova sensibilidade que perpassa o cinema documentário.

Conclusão

Se for possível concluir sobre a representatividade de *Shoah*, adiantaremos que nossa época parece ter percebido os riscos de uma mostra sem discernimento de imagens, vinculadas à barbárie. Pudor na representação, de um lado, e privilégio dado à palavra, de outro. Há, pelo menos, democratização da noção de vítima, cuja exemplaridade não foi buscada, ao mesmo tempo em que se esquece, com frequência, as figuras da testemunha e do carrasco. Se considerarmos, como o faz Jacques Walter no texto citado mais acima, o mais gigantesco projeto fílmico em curso a respeito de testemunho – o de Spielberg –, torna-se possível supor uma relação entre o espetacular radioscópico e o melodramático de um filme como a Lista de Schindler, de um lado, e de outro, a vontade de saturar a memória com a ajuda do conceito paradoxal de singularidade, tratado por meio de instrumentos estatísticos de uma relevância até aqui imprevisível. Prejulgar intenções seria injusto, mas os fatos não somente ultrapassam com frequência esses últimos, como suas repercussões podem chegar até a provocar a inversão maligna das melhores intenções.

Tradução autorizada pelo autor em maio/01

Notas

* Universidade de Valência.

** Professora da PUC-SP.

¹ Klemperer, V. *LTI. La langue de III e Deich*. Paris, Albin Michel, 1996.

² Em particular, *La destruction des juifs d'Europe*. Paris, Galimard, última edição, 1985.

³ *The "Hollow miracle" in Language and Silence. Essays 1958-1966*. Londres, Penguin, 1969.

⁴ A atualidade desse tema está demonstrada na reflexão crítica de Jacques Dewitte, em Langage et inhumain, publicada no nº 591 de *Les temps modernes*, dezembro 1996 – janeiro 1997, que é de fato um relato de *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*, de Stemberger, Storz e Süstind.

⁵ Traveso, E. "L'histoire déchirée". *Essai sur Auschwitz et les intellectuels*. Paris, Cerf, 1997, p. 124.

⁶ Wiesel E. "Silence et mémoires d'hommes". *Essais, histoire, dialogues*. Paris Seuil, 1989, p. 18.

⁷ Primo Levi. *Se questo è un uomo*. Barcelona, Muchnik, anexo de 1976 na edição espanhola, 1987, p. 185. Tradução livre do autor. Esse extrato não se encontra na edição italiana da Einaudi.

⁸ Améry J. *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*. Arles, Actes Sud, 1995, pp. 29-30.

⁹ Lembremos que a referência de Primo Levi ao inferno de Dante é um dos temas que se encontrará na própria boca de Franz Stangl, comandante de Sobibor e de Treblinka: "O inferno de Dante, dizia-se pelos seus dedos. Era Dante sobre a terra". Sereny, G. *Au fond des ténèbres. De l'euthanasie à l'assassinat de masse: un examen de conscience*. Paris, Denoël, 1975, p. 168. É precisamente essa estabilização da linguagem nas mãos dos carrascos que deve ser combatida por um testemunho honesto, e, arriscando enganar-me, só um grande escritor, no sentido moral e estético, pode fazê-lo.

¹⁰ Hilberg, R. *La politique de la memoire*. Paris, Gallimard, 1996, p. 79.

¹¹ Dizemos isso sem prejudicar os usos que cada diretor lhe reserva, usos dos mais variados.

¹² Remetemo-nos ao nosso estudo sobre as três estratégias de representação da *Shoah*: Hier ist kein Waum. A propósito da memória e das imagens dos campos da morte, *Protéc* 25, 1 (1997).

¹³ É surpreendente constatar até que ponto a maioria dos analistas de *Shoah* lhe permanecem fiéis, desenvolvendo ou ampliando as premissas próprias do autor. Mesmo quando reconhecem nesse filme um caso extraordinário e de um valor ético incomensurável, não existe na minha lembrança nenhum caso semelhante de apropriação de sentido da parte de um autor e de uma obra, nem de semelhante submissão da crítica aos ditames de sua autoridade. Se acontecesse que eventuais reações comessem a se difundir diante dessa homogeneidade, não seria impensável que o êxito do filme fosse injustamente invertido.

¹⁴ "*Shoah*: le lieu, le personage, la mémoire", conferência apresentada no Collège d'Histoire du Cinema, cinemateca francesa, que será publicada sob a direção de Jacques Aumont.

¹⁵ Müller, F. *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*. Paris, Pygmalion/Gerard Wateler, 1980 p. 79.

¹⁶ Wieviora, A. *Déportation et genocide. Entre la mémoire et l'oubli*. Paris, Peon, 1992, p. 184.

¹⁷ É necessário precisar que eu ignoro os detalhes da realização dessas entrevistas, a ordem da narrativa estabelecida por Müller e o material que foi eliminado; mas isso não me desencoraja a avançar as hipóteses que se seguem.

¹⁸ Lanzmann, C. *Shoah*. Paris, Fayard, 1985, p. 179.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 180.

²⁰ Muller, *op. cit.*, pp. 152-153.

²¹ Idem, *ibidem*, p. 155.

²² Sobre esse assunto, remeto o leitor para o trabalho de Jacques Walter, neste mesmo volume, em que analisa com lucidez as características e os riscos de um empreendimento como o de Spielberg.

²³ Agradeço ao Centre de Documentation Juive Contemporaine em Paris, pela amabilidade com que fui tratado, permitindo-me consultar vários testemunhos relativos ao projeto Spielberg e que tratam de deportados franceses; infelizmente, adiarei sua análise para outra ocasião.

²⁴ Por exemplo, a comparação do testemunho de Bernard Pressman no filme, com sua longa entrevista para o projeto Spielberg que pudemos consultar graças à diligência do DJC, revelaria importantes questões relativas ao tempo de ficção; um tal exercício, infelizmente, não pode ser empreendido neste breve texto.