

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC-SP

Natália Keiko de Carvalho Suguiyama

O testemunho no cinema documental: procedimentos criativos no campo da experiência traumática com ênfase em *Shoah* de Claude Lanzmann e *Histoire(s) du Cinéma* de Godard

Mestrado em Comunicação e Semiótica

São Paulo

2018

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC-SP

Natália Keiko de Carvalho Suguiyama

O testemunho no cinema documental: procedimentos criativos no campo da experiência traumática com ênfase em *Shoah* de Claude Lanzmann e *Histoire(s) du Cinéma* de Godard

Mestrado em Comunicação e Semiótica

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica sob a orientação da Profa. Dra. Leda Tenório da Motta

São Paulo

2018

**Banca Examinadora**

---

Prof. Dra. Lúcia Ramos Monteiro

---

Prof. Dr. Roney Cytrynowicz

---

Profa. Dra. Leda Tenório da Motta  
(orientadora)

## **DEDICATÓRIA**

Aos meus pais, por todo o apoio, sempre.  
Este trabalho, finalizado à época da morte de Claude Lanzmann,  
é também dedicado à sua memória.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Leda Tenório da Motta, por me acolher em sua orientação, compartilhando seu objeto de estudo e toda a generosidade envolvida.

À Lúcia Ramos Monteiro, por toda a atenção, que me ajudou a engendrar pelos caminhos da representação da catástrofe no cinema.

Agradeço aos amigos do COS, poucos, mas importantes, que fizeram com que fosse possível, especialmente ao Flávio Taam, que esteve junto nas incertezas.

Aos amigos da vida, que bem sabem quem são, pela paciência e, sobretudo, pela presença. Agradecimentos especiais à Renata Conde, pela amizade que sempre me acompanha, ao Rodolfo Machado, pelo incentivo e por suas atentas indicações e ao Fran, pelo carinho.

“O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.”

**Walter Benjamin**

“Nunca cogitei, ao longo dos anos acumulados, em me dissociar da época presente, em dizer, por exemplo, “No meu tempo...”. Meu tempo é absolutamente aquele em que estou vivendo, e mesmo que o mundo me agrade cada vez menos – motivos não me faltam -, é absolutamente meu mundo.”

**Claude Lanzmann**

## **Notas sobre a *Shoah***

Como já escrevia Leda Tenório da Motta (2016), o documentário *Shoah* viria a trocar a nomenclatura “holocausto” pelo seu correspondente em hebraico, que significa “catástrofe”. Dessa maneira, quando nos referimos ao documentário de Claude Lanzmann, lançado em 1985, utilizamos a grafia em itálico, ao passo de que quando nos referimos ao evento, mantemos a grafia normal.

## RESUMO

Este projeto enfoca o cinema documental voltado à temática do testemunho no campo da experiência traumática, com ênfase no documentário *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, e na série em vídeo *Histoire (s) du cinéma* (1988-98) de Jean-Luc Godard. Mais especificamente, trata-se de perguntar como o cinema documental nos tem colocado em contato com eventos históricos dolorosos, assinalando os procedimentos criativos de que se tem valido. O *corpus* da pesquisa compõe-se principalmente das obras acima referidas. Os principais referenciais teóricos envolvem estudos abalizados sobre o gênero documentário, como os de Bill Nichols e, no Brasil, Fernão Ramos, e trabalhos em contraponto sobre a questão da representação da catástrofe, como os de Georges Didi-Huberman e, no Brasil, Márcio Seligmann-Silva. A relevância da pesquisa liga-se aos intensos debates que voltam a cercar hoje o testemunho, atribuindo às imagens um papel na representabilidade do extremo, antes interdito.

Palavras-Chave: Cinema Documentário, Narrativa, *Shoah*.

## ABSTRACT

Focusing in the documentary cinema as a way of representing the testimony of traumatic experiences in cinema, this project emphasizes the creative procedures found in the film *Shoah* (1985), by Claude Lanzmann, and in the series *Histoire(s) du Cinéma* (1988/1998), by Jean-Luc Godard. More specifically, it reflects on how documentary films has put us in contact with painful historical events, understanding the creative procedures used in its conception. Our *corpus* is based notably on the works above mentioned. The most important theoretical frameworks are the studies who deal with documentary theory, as presented by Bill Nichols theory and, in Brazil, Fernão Ramos. Our research also counterpoints the issue of representation of the catastrophe, using the studies of both Georges Didi-Huberman and, in Brazil, Márcio Seligmann-Silva. The relevance of the research is related to the intense debates that surround today the testimony, assigning to the images a role in the representability of the extreme, previously interdicted.

Keywords: Documentary cinema, narrative, *Shoah*.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1:	Camponeses poloneses nos arredores de Treblinka .....	25
Imagem 2:	Claude Lanzmann, Barbara Janicka e Czeslaw Borowi .....	25
Imagem 3:	Franz Suchomel em uma das cenas de <i>Shoah</i> .....	26
Imagem 4:	Abraham Bomba em Tel Aviv .....	28
Imagem 5:	Lanzmann e Gawkowski nas gravações de <i>Shoah</i> .....	29
Imagem 6:	Lanzmann, atrás da cartela de gravação, Henrik Gawkowski e sua mulher .....	29
Imagem 7:	Fotograma de “Janela indiscreta (1954)”, de Alfred Hitchcock, presente nas primeiras sequências de imagens de “ <i>Toutes les Histoires</i> ” .....	34
Imagem 8:	Tela do primeiro capítulo <i>Toute(s) les Histoire</i> .....	35
Imagem 9:	Cena do material de arquivo de <i>The Nazi Plan</i> , de George Stevens.....	37
Imagem 10:	Cena de <i>Memory of the Camps</i> .....	38
Imagem 11:	Fragmento do plano de um <i>travelling</i> de <i>Noite e Neblina</i> , de Alain Resnais .....	39
Imagem 12:	Imagem de arquivo presente em <i>Noite e Neblina</i> .....	41
Imagem 13:	Simon Srebnik em <i>Shoah</i> (1985) .....	45
Imagem 14:	Tomadas do campo de Dachau em <i>Shoah</i> (1985) .....	45
Imagem 15:	Planos da cidade de Auschwitz em <i>Shoah</i> (1985) .....	45
Imagem 16:	Testemunhas polonesas em <i>Shoah</i> (1985) .....	46
Imagem 17:	Sequência de <i>Toutes les Histoires</i> .....	60
Imagem 18:	Sequência de <i>Toutes les Histoires</i> (1988) .....	60
Imagem 19:	Imagem de corpos em Dachau encontradas no documentário de George Stevens e fotograma de <i>Histoire(s) du Cinéma</i> . .....	74
Imagem 20:	Fotogramas da sequência de <i>Histoire(s) du Cinéma</i> (1988).....	74
Imagem 21:	Sequência de <i>Shoah</i> (1985). Imagens de Abraham Bomba .....	79

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>1 EM TORNO DO DOCUMENTÁRIO .....</b>	<b>20</b>
<b>1.1 Shoah e os modos narrativos do documentário .....</b>	<b>21</b>
1.1.1 <i>A mise-en-scène</i> documentária .....	27
1.1.2 Godard e o elogio do arquivo .....	30
1.1.3 A Shoah antes da Shoah .....	35
<b>2 A QUESTÃO DA SHOAH .....</b>	<b>43</b>
<b>2.1 A Shoah de Lanzmann .....</b>	<b>47</b>
2.1.1 <i>A Shoah de Godard</i> .....	56
<b>3 ANÁLISE DOS PROCEDIMENTOS CRIATIVOS: HISTOIRE(S) DU CINÉMA E SHOAH .....</b>	<b>67</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: GODARD E LANZMANN .....</b>	<b>81</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>84</b>

## INTRODUÇÃO

Como o cinema documentário tem trabalhado a representação do testemunho de eventos traumáticos na linguagem cinematográfica? Essa questão encontra guarida em dois procedimentos criativos que contrapõem a representação da catástrofe no cinema: de um lado, Claude Lanzmann e o cinema do testemunho da palavra na voz dos sobreviventes, com *Shoah* (1985), e, de outro, o enfrentamento das imagens por meio da montagem com a série *Histoire(s) du Cinéma* (1988/1998), de Jean-Luc Godard. Duas formas de se dar a ver o testemunho, são também duas obras monumentais na sua concepção e no seu trabalho de formação da memória. Lanzmann trabalha com a imaginação e concede à voz uma exclusividade cuja marca se torna paradigma de uma modalidade do cinema direto de entrevistas. É como se as testemunhas, antes inominadas e desconhecidas, de repente descobertas pelo “véu da invisibilidade”, nos termos de Kracauer (1968), se tornassem personagens de uma história contada a nós. Nesse sentido, somos também testemunhas dessa história, que nos toca agora, no presente. Godard, ao contrário, como já escrevia Leda Motta (2016, p. 51), trabalha para sustentar que “acenar com imagens de violência é resistir a ela”. Contrapondo o poder das imagens no cinema à exclusividade da voz, Motta segue sustentando que as imagens “interpelam, forçosamente, o logocentrismo dos que, sustentando a impossibilidade de se avistar o que nunca poderia ser visto, não se privam de contar com as palavras” (Idem, p. 54). É sustentando tal ideia que podemos concordar que as imagens, ainda que marcadas pelo horror, também trabalham para redimir o real por trás do pânico e da imaginação (KRACAUER, 1968).

Primo Levi, na introdução de *Os Afogados e os Sobreviventes* (2016, p. 11), já constatava que o material mais adequado para a “reconstrução da verdade sobre os campos” deveria ser constituído pelas “memórias dos sobreviventes”. Sobre a incredulidade da situação, ele comenta que, tendo sido as primeiras notícias acerca da existência dos campos nazistas inicialmente difundidas no ano de 1942, tais notícias, ainda que vagas, eram convergentes entre si; “delineavam um massacre de proporções tão amplas, de uma crueldade tão extrema, de motivações tão intrincadas que o público tendia a rejeitá-las em razão de seu próprio absurdo”. (Idem, p. 7). Citando a história do psicanalista Bruno Bettelheim, que sobreviveu a Dachau entre 1938 e 1939, encontrando posteriormente dificuldade em publicar sua história nos Estados Unidos devido a “incredulidade das pessoas sobre o que se passava na Alemanha”, Cytrynowicz (1990, p. 31) discorre sobre os desafios encontrados para a difusão das notícias sobre o extermínio judeu. É a esse cenário que se dirige a crítica de Godard à ausência do cinema nos campos, assunto tratado mais adiante.

Por outro lado, acolhemos a assertiva de Didi-Huberman (2012a) de que as imagens são sim capazes de depor sobre o real. Ainda que se saiba que a destruição das provas e dos vestígios tenha sido empreendida pelos nazistas nos últimos momentos da guerra, o que este trabalho defende é que os registros e as formas de se contar a Shoah são formas de construção da memória, assim como as fotos tomadas pelo fotógrafo clandestino de Auschwitz<sup>1</sup> e os testemunhos visuais presentes em *Shoah*. Por outro lado, importante ressaltar que, ainda que se reconheça o enorme esforço de Lanzmann em sua obstinada busca pela “verdade”, *Shoah* deve sua força à voz das testemunhas e por isso podemos falar de um filme construído pela voz dos personagens. Retomando Primo Levi no que ele examina as recordações de experiências extremas, nestes casos, sustenta o autor, “a recordação de um trauma sofrido ou inflingido é também traumática”. (2016, p. 18). Isso porque a evocação dói ou ao menos, perturba: “quem foi ferido tende a cancelar a recordação para não renovar a dor” (Idem, p. 18).

Nesse grande desafio de rememoração de um passado traumático, reside a força de *Shoah*. A competência e coragem de Lanzmann se dá, sobretudo, na articulação das entrevistas, e consegue seu êxito extremo justamente pela força e pela obstinação dos personagens em revisitar o passado, não somente como testemunho, mas ainda como ato de guerra contra o esquecimento. O que em nada pressupõe que por isso devemos voltar às costas às imagens. Bazin (1991) já reconhecia no registro fotográfico, por exemplo, a capacidade de admirarmos em sua reprodução o original que os nossos olhos não teriam jamais conhecido ou mesmo reconhecido. É nesse sentido que se assenta a importância da pesquisa, que liga-se à atualidade dos debates que cercam o testemunho, assunto que coloca as imagens no centro de uma discussão acerca da representabilidade do extremo.

A discussão se aprofunda quando consideramos os limites dessa representabilidade. A questão é resumida por um de seus mais destacados estudiosos, responsável pelo acompanhamento, entre nós, de seu estado da arte, Márcio Seligmann-Silva. Tomando-a do ângulo do evento-limite que é a *Shoah*, ele insiste em notar que, se cabe refletir sobre a possibilidade de sua representação, cabe também perguntar como se poderia representar “a catástrofe por excelência” (2000, p. 79). Nesse sentido, mesmo admitindo a possibilidade de se incluir tal objeto no horizonte do testemunhável, ele não deixa de encaminhar a interrogação

---

<sup>1</sup> Extensamente trabalhadas tanto nas obras “Imagens Apesar de Tudo” e “Casca”, ambas escritas por Didi-Huberman, a questão das fotografias clandestinas tiradas pelo membro do comando espacial judeu em Auschwitz são alvo de uma polêmica intelectual acerca do testemunho das imagens. Sobre isso, Leda Motta escreve que as quatro imagens “interpelam, forçosamente, o logocentrismo dos que, sustentando a impossibilidade de se revisar o que nunca deveria ter sido visto, não se privam de contar com as palavras (2016, p. 54).

que encaminham todos os especialistas de seu campo: “como representar algo que vai além de nossa capacidade de imaginar e de representar?” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 79).

Essa questão, ponto fundamental na discussão ética dos agenciamentos estéticos no que tange ao uso das imagens no cinema, é formulada por Seligmann na reunião de textos *Catástrofe e Representação*, por ele organizada, em colaboração com Arthur Nestrovski, em 1990, a poucos anos de distância dos referidos trabalhos de Lanzmann e Godard. Discutindo o que estima ser uma espécie de valor excessivo e “ofuscante” das imagens do Holocausto, Seligmann destaca o que escreve autores como Moses Mendelssohn no que ele argumenta que “Algumas coisas” seriam “por natureza tão completas, tão sublimes”, que não poderiam “ser atingidas por pensamentos finitos”, “ser sugeridas por nenhum signo ou representadas via imagens”. Já deslocando a questão para o que seria a possibilidade de experiência de tal testemunho, Geoffrey Hartman discute o que chama de “virada kantiana” da questão: “em vez de centralizar a reflexão sobre os modos de se reproduzir a realidade, deve-se, antes, pôr em questão a possibilidade mesma de se vivenciar essa realidade.” Partindo do conceito de Kant para quem “Pensamentos sem conteúdo são vazios e intuições sem conceito são cegas”, Hartman desenvolve sua crítica da possibilidade de representação a partir da ideia de que a exposição a eventos que não correspondem a nossa experiência funcionaria como uma espécie de “luz ofuscante” (SELIGMAN-SILVA, 2000, p. 87).

Tal crítica das imagens encontra amparo em *Shoah*, uma das principais referências dos estudiosos de um campo de estudos em torno da assim chamada “catástrofe e representação”. Opondo-se ao uso de arquivos históricos e propondo uma reconstrução daquele evento traumático embasada unicamente em testemunhos diretos e orais, Lanzmann trabalha longe da imagem e, logo, da imaginação.

O problema ganha contorno de polêmica intelectual viva diante da contestação do ascetismo lanzmaniano vinda da parte de autores para os quais, contrariamente, a imagem e o imaginário não apenas têm peso no terreno testemunhal, mas são instrumentos privilegiados da captura do real traumático. Avulta, entre estes autores, o historiador da arte e filósofo Georges Didi-Huberman, cuja discrepância tanto mais nos interessa quanto ele envolve as imagens de Godard em suas reflexões, notadamente em *Imagens apesar de tudo*.

Utilizando-se do enunciado central da série *Histoire(s) du Cinéma*, em que Godard peremptoriamente nos assinala: “Quarenta, quarenta e um, mesmo marcado pela morte, um simples retângulo de 35 milímetros salva a honra de todo o real.”, Didi-Huberman leva o problema para o campo do cinema documental e reacende o debate entre Lanzman e Godard quanto ao uso das imagens de arquivo. Em “*Imagens Apesar de Tudo*”, o autor apresenta essa

ambivalência trazendo tanto Kracauer como Godard para postular que, apesar de tudo, as imagens podem sim “salvar a honra do real”. Didi-Huberman discorre sobre a capacidade que o horror refletido, reconduzido como imagem, pode ter como fonte de conhecimento (2012a, p. 224).

Citando Kracauer, Didi-Huberman (2012a) aponta a importância do que o autor chama de *coragem de conhecer*: “é a coragem de incorporar na nossa memória um saber que, uma vez reconhecido, suprime um tabu que o horror, sempre paralisante, continua a fazer pesar sobre a nossa inteligência da história.”

Analisando a moral do mito da Medusa Górgona à luz das imagens, Kracauer, em seu livro *Theory of Film*, discorre sobre a importância do cinema enquanto instrumento de visão. Ora, considerando que não somos capazes de ver os horrores reais (*actual horrors*), uma vez que eles nos paralisam com um terror ofuscante (*blinding fear*), e de que tão só teremos conhecimento daquilo a que esses horrores se assemelham por meio de suas imagens, Kracauer pontua: “O ecrã do cinema é o escudo refletor de Atena”.

Continuando sua análise comparativa, o autor explica que as imagens serviriam como “meios em vista de um fim” para permitir que o espectador “decapite – ou mesmo para o instigar a considerar essa possibilidade - o horror que elas refletem.” Isso porque acolhendo e, portanto, incorporando na memória as imagens de eventos e coisas demasiado terríveis para serem vistas na realidade, passaríamos por uma experiência chamada por Kracauer de “libertadora” - venceríamos um poderoso “tabu”, salvando “o horror da sua invisibilidade”. Como ele mesmo aponta, “O maior feito de Perseu não foi o de ter cortado a cabeça da Medusa, mas o de vencer o medo e o de olhar o reflexo no escudo. Afinal, “Não foi precisamente esta proeza o que lhe permitiu decapitar o monstro?” (KRACAUER, 1997, p. 305-306).

Sobre a oposição entre as duas concepções, a análise de Didi-Huberman se debruça sobre a ideia de que para além de duas estéticas diferentes, estariam também em jogo duas éticas da relação entre imagem e história. Retomando o debate acerca dos limites de representabilidade das imagens, Didi-Huberman se prontifica a analisar que tanto Godard quanto Lanzmann crêem em uma possibilidade distinta de tal representação:

Lanzmann pensa que *nenhuma imagem* é capaz de ‘contar’ esta história, e é por isso que filma incansavelmente a palavra das testemunhas. Já Godard pensa que *todas as imagens*, doravante, não nos ‘falam’ senão disso, e é por isso que, incansavelmente, ele revisita toda a nossa cultura visual à luz desta questão”. (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 161, notas do autor).

Em seu artigo “Salvar a Honra do Real: Didi-Huberman e as imagens de Godard”, Leda Tenório da Motta analisa a montagem godardiana e os pensamentos que combatem a tese de impossibilidade de figuração da *Shoah*. Discorrendo sobre a importância do cinema de Godard enquanto expressão dramática do uso das imagens, Motta faz a ponte entre o que seria a montagem godardiana e o poder desvelador do cinema. Citando Kracauer, para quem “O filme torna visível o que não tínhamos visto, e talvez não pudéssemos ver, antes dele”, Motta nos relembra que as imagens viriam, nas palavras de Kracauer, salvar o real do seu “manto de invisibilidade” (MOTTA, 2016, p. 58).

É nesse sentido que temos como objetivo analisar os procedimentos criativos de que o cinema documental se tem valido para focar a temática do testemunho no campo da experiência traumática. A polêmica acima referida permite distinguir, entre esses procedimentos, dois modos narrativos bem diversos: aqueles que, voltando as costas às imagens, privilegiam a linguagem verbal e aqueles que fazem apelo às imagens, ainda que se refiram a experiências catastróficas extremas, contestando a ideia de que mostrá-las seria espetacularizá-las.

Uma das formas usadas pelos cineastas documentaristas para tal empreitada pode ser observada pelo uso da entrevista, do relato verbal, do depoimento oral. Esse modo narrativo é levado às últimas consequências em *Shoah*, de Claude Lanzmann, lançado em 1985, se tornando um paradigma do cinema documental contemporâneo. Com duração de nove horas e meia, o filme justapõe entrevistas de vítimas dos campos de concentração, buscadas em toda parte do mundo, burocratas do regime nazista, diferentes testemunhas diretas dos fatos e até mesmo historiadores do holocausto nazista. Desde então, renomeado “shoah”, palavra hebraica que significa “catástrofe”, a mudança foi pensada para criticar e suspender o sentido sacrificial do termo grego “holocausto”. Dividido em duas partes, o documentário integra as visões de sobreviventes e testemunhas dos campos de concentração de Chelmno, Treblinka, Auschwitz-Birkenau e do gueto de Varsóvia.

Emblematicamente, Lanzmann se vale, sobretudo, do uso de testemunhos em seu documentário. *Shoah* é montado exclusivamente com voz *in* e *off* de seus personagens. Sua câmera se divide entre a representação daqueles que narram a história e as paisagens do que um dia foram os campos de concentração nazistas, agora recobertos de verde, como se fosse de paz, pela ação do tempo e da natureza impassível.

Apresentando o livro *Shoah, Vozes e Faces do Holocausto*, versão escrita do documentário de Lanzmann, Simone de Beauvoir discorre sobre a dificuldade de se falar de *Shoah*. Sobre o horror da experiência que permanecia distante de nós, Beauvoir comenta que

“Pela primeira vez, nós a vivemos em nossa cabeça, em nosso coração, em nossa carne. Ela se torna nossa. Nem ficção nem documentário, Shoah consegue essa re-criação do passado com surpreendente economia de meios: lugares, vozes, rostos” (BEAUVOIR, 1987, p. 7).

Propondo um entendimento bem diverso do cinema em sua relação com a dor, em *Histoire (s) du Cinema*, Jean Luc Godard desenvolve uma narrativa da história do cinema primando por uma montagem construída a partir de imagens de arquivos. Com duração de 266 minutos, *Histoire (s)* é o mais longo e complexo trabalho de Godard. Como aponta Didi-Huberman, Godard “põe em polvorosa os documentos, as citações, os excertos de filmes num espaço jamais preenchido: montagem centrífuga, elogio da velocidade. É uma espécie de grande fuga que dissemina o tempo das quatro horas e meia que dura o seu filme” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 161).

Henri Gervaiseau, estudioso do cinema documental no Brasil, apresenta a série de Godard como uma “recomposição fragmentada da trajetória de sua memória”, cujo objetivo central parece ter sido o de instituir, simultaneamente, uma memória da história do cinema e uma legenda do século. “Ao situar seu projeto na fronteira entre história e memória, Godard optava por trabalhar no limiar do esquecimento e da lembrança”, aponta Gervaiseau (2006, p. 46). Importante ressaltar ainda o que destaca o autor sobre a construção da obra de Godard no que ela se situaria em um limiar “dos traços materiais (os fotogramas) e dos traços psíquicos (as imagens imateriais que formam o conteúdo da nossa memória)” (Idem, p. 46). Isso porque, ainda de acordo com Gervaiseau, esse trabalho de montagem na obra godardiana apresenta e evidencia “o papel estratégico da imagem de base fotográfica enquanto suporte de rememoração, enquanto traço material da presença efetiva, no passado, de seres hoje ausentes” (GERVAISEAU, 2006, p. 46).

Diante disso, os agenciamentos que aqui se opõem parecem ser a poética visual e fragmentária de um e a narrativa verbal e persuasiva de outro. É inseparável disso contrastar, ainda, o uso da imagem do rosto feita por um e outro. Enquanto Godard prima por explorar a dramaticidade que o close godardiano imprime no ecrã do cinema, Lanzmann fundamenta seu trabalho no corte da veia dramática. Seus closes, diferentemente dos de Godard, imprimem o tom de impessoalidade típico da entrevista jornalística; captam o sentimento de autenticidade do testemunho.

Lançado em 1985, *Shoah* é montado, como dissemos, exclusivamente a partir do testemunho de vítimas, observadores e algozes da Shoah. Dividido em duas partes de aproximadamente 4 horas de duração cada, é fruto de um longo trabalho de pesquisa que durou por volta de onze anos. O documentário de Lanzmann é marcado pela ausência de imagens de

arquivo e pela participação ativa do diretor quando da interpelação dos personagens. Sua categorização enquanto documentário participativo decorre justamente dessa característica.

Por outro lado, *Histoire(s) du Cinéma*, de Jean-Luc Godard tem como base uma montagem que agencia as imagens históricas e os fotogramas daquilo que seriam as memórias de Godard e a história do cinema, relação marcadamente engajada com o trauma histórico que foi a Shoah.

Mais alinhado com a modo poético de montagem na linguagem documentária, ou seja, daqueles que retiram do mundo histórico sua matéria prima, mas transformam-na de maneira diferente (NICHOLS, 2012, p. 141), *Histoire(s) du cinéma* é uma série documental composta por oito episódios, que foram lançados progressivamente ao longo de quase uma década: os episódios 1A (Toutes les histoires) e 1B (Une histoire seule) em 1989; os episódios 2A (Seul le Cinéma) e 2B (Fatale Beauté) em 1994; (La monnaie de l'absolut) e (Une vague nouvelle), 3A e 3B, respectivamente, em 1996, e, por fim, os episódios 4A (Le controle de l'univers) e 4 B (Le signes parmi nous) em 1998.

Fernão Pessoa Ramos, afirma que o documentário pode ser definido, “como uma narrativa que estabelece enunciados sobre o mundo histórico” (2005, p. 163). Bill Nichols, teórico dos estudos do campo documental moderno, por sua vez, descreve o documentário como uma forma de “re-presentação”, muito mais do que “uma janela aberta para a ‘realidade’” (2005, p. 49). Discorrendo sobre a emergência de documentários construídos em torno de seqüências de entrevistas, Nichols aponta que tal modelo pode ser estudado como uma resposta estratégica ao reconhecimento de que “nem os fatos falam por si mesmo, nem uma única voz pode falar com autoridade definitiva” (NICHOLS, 2005, p. 57).

Nichols também destaca que documentários com uma visão mais sofisticada do âmbito histórico estabelecem uma leitura preferencial através de um sistema textual que afirma sua própria voz, em contraste com as vozes que ele recruta ou observa.

Tais filmes nos confrontam com uma alternativa a nossas hipóteses sobre as coisas que povoam o mundo, sobre as relações que há entre elas e que significado possuem para nós. Como nós, o filme funciona como um todo autônomo. Ele é maior que as suas partes. O filme é, pois, um simulacro, um traço externo da produção de significado a que nos propomos a cada dia, a cada momento (NICHOLS, 2005, p. 63).

Em seu livro “*Mas afinal... O que é mesmo documentário?*”, Ramos analisa os elementos estruturais que compõem a narrativa documentária e as modalidades em que o sujeito-da-câmera se faz presente no mundo. O espectador “vive no mundo, mas quando olha a figura da imagem, vive o que o sujeito da câmera viveu, ou está vivendo, para ele e por ele.” (RAMOS, 2008, p. 89). Por outro lado, cabe terminarmos esta apresentação com a afirmação

de Nichols (2005, p. 49), para quem “o cineasta sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados”, e, nesse sentido, “muito mais um produtor de discurso cinematográfico do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas” (Idem, p. 49).

## 1 EM TORNO DO DOCUMENTÁRIO

Fernão Pessoa Ramos explica que, por vezes, observamos uma confusão entre o conceito de documentário e a forma estilística da narrativa documentária em seu modo clássico (RAMOS, 2008). Este último, predominante nos anos 1930/1940, tem como característica a enunciação de um narrador cuja voz se encontra fora de campo, a chamada voz *over*, detentora de um saber sobre o mundo retratado. Nos impondo um conhecimento onisciente sobre o tema em questão, Ramos explica que essa estilística foi perdendo o seu valor conforme foram também aumentando os questionamentos sobre as representações objetivas do mundo (RAMOS, 2008).

Bill Nichols, por sua vez, nos aponta que “o documentário engaja-se no mundo pela representação” (2012, p. 28). Em primeiro lugar, nos fornecendo um retrato reconhecível do mundo, decorrência da capacidade que a câmera possui em registrar situações e acontecimentos. Ainda de acordo com Nichols (2012, p. 28), “esse poder extraordinário da imagem fotográfica não pode ser subestimado, embora esteja sujeito a restrições”. Essas restrições são assuntos que dizem respeito a análise dos filmes de Lanzmann e Godard, uma vez que, como aponta Nichols, tanto uma imagem não consegue dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu, como podem ser alteradas durante e após o seu registro, por meios convencionais ou digitais (NICHOLS, 2012).

Sobre a ascensão do cinema documentário, Nichols (2012, p. 117) explica que essa evolução encontra razão no “amor do cinema pela superfície das coisas” e sua capacidade de captar a vida como ela é. Tal capacidade decorre, em grande parte, das características do que Ramos (2008, p. 81) chama de *imagens-câmera*; imagens produzidas pelas câmeras que, ao olharem para o mundo exterior, extraem do real sua existência.

Permitindo que, por meio delas, o espectador possa enxergar aquilo que se passa durante a tomada, ou seja, durante a gravação do instante deu origem a cena, Ramos aponta que essas *imagens-câmera* permitem uma percepção do mundo marcada pela “intensidade e a indeterminação do transcorrer” (2008, p. 81). Isso porque, explica o autor, as imagens predominantes na narrativa documentária têm a mediação da câmera, o que faz com que as asserções faladas sejam flexionadas pelo que ele chama de “peso do mundo” (RAMOS, 2008, p. 81).

Das características da narrativa documental, nos interessa aqui apresentar o que dela extraímos para a análise do documentário *Shoah* (1985) e da série *Histoire(s) du Cinéma*

(1988/1988). Para isso, analisaremos os modos narrativos e não narrativos empregados por Lanzmann e Godard em suas obras, não sem antes apresentarmos uma primeira delimitação das características que distanciam e aproximam esses dois cinemas.

### 1.1 *Shoah* e os modos narrativos do documentário

*Shoah*, documentário emblemático do diretor Claude Lanzmann, é um filme de testemunhos. Descartando qualquer tipo de imagem de arquivo, sua estrutura narrativa gira em torno do testemunho de sobreviventes e testemunhas diretas do extermínio nazista e de registros dos campos de concentração e de seus arredores tomados ao tempo das gravações do filme.

Desde então renomeado como “*shoah*”, palavra hebraica que significa “catástrofe”, Leda Motta (2016, p. 50) explica que a mudança do termo, pensada com vistas a se criticar e suspender o sentido sacrificial do termo grego “holocausto”, vem a consolidar “o ascetismo da escola dos modernos iconoclastas.

Por meio do testemunho de seus personagens, ou seja, da palavra, o documentário se compromete a arduamente contar ao longo de nove horas e meia a história da indústria de extermínio empregada pelo regime nazista. No entanto, analisando a montagem, articulada com tomadas dos campos, lugares que já não guardam semelhança com o passado, o filme nos mostra um outro lado, o do desaparecimento dos traços.

A gênese de *Shoah*, encontrada no livro de memórias de Lanzmann, *A Lebre da Patagônia*, compreende um período que começa em 1973, com as pesquisas preliminares do diretor, até 1985, com o fim da montagem e o lançamento do filme. Consagrando um total de 350 horas de gravações, o documentário tem duração de nove horas e meia e é dividido em duas partes, que integram as visões de dezesseis sobreviventes judeus, testemunhas dos campos de concentração de Chelmno, Treblinka, Auschwitz-Birkenau e do gueto de Varsóvia. Além dessas entrevistas, buscadas em toda parte do mundo, e que constituem a principal linha de entrevistas de Lanzmann, o filme reúne ainda o testemunho de seis burocratas que serviram ao regime nazista, sete testemunhas polonesas e dois estudiosos da *Shoah*.

Ressaltando ainda a importância do olhar para o lugar de que se fala, Lanzmann (1990a, p. 295) afirma que a gênese do filme se assentava sob três tipos de tomadas: aquelas dos lugares desfigurados, que já não guardam semelhança com aquilo que foram, os chamados “não lugares

de memória” (tradução da expressão francesa *non lieu de mémoire*)<sup>2</sup>; planos como os de Treblinka, onde identificamos na vila polonesa os mesmos traços do passado que nos contam os personagens, e imagens das maquetes das câmaras de gás, que aparecem na segunda parte do filme.

Um filme em que vamos do plano à paisagem de hoje, da palavra sobre a paisagem à maquete da câmara de gás, o que lhe dá muitas vezes uma força extraordinária, que vem de uma extrema urgência íntima que tinha de compreender e imaginar tudo aquilo. (LANZMANN, 1990a, p. 295, tradução nossa)<sup>3</sup>.

A respeito da escolha estilística, Lanzmann comenta em entrevista para os *Cahiers du Cinéma*, publicada em uma coletânea de textos sobre o filme intitulada de *Au Sujet de Shoah*, 1990, que antes das filmagens o conceito para o filme ainda era uma questão não resolvida: “Eu não tinha um conceito. Sabia que não teria imagens de arquivo, eu tinha algumas obsessões pessoais e eu sabia que a partir do momento em que eu começasse, seria difícil me desvencilhar” (1990a, p. 294, tradução nossa).

Sobre a exterminação propriamente dita, “não havia nada” aponta Lanzmann (1990a, p. 296, tradução nossa) quando interrogado se a questão da ausência das imagens de arquivo era prevista desde o início. Razão esta que, segundo o diretor, residia em uma interdição formal; os nazistas mantinham o extermínio de judeus em segredo. Um pequeno filme de um minuto e trinta, feito por um soldado alemão de nome Weiner, que mostra a execução de judeus na Letônia é a única coisa que comenta ter encontrado (LANZMANN, 1990a). Assim como as imagens nazistas dos guetos, segundo Lanzmann, estas imagens não dizem nada. “São imagens sem imaginação”, pronuncia (1990a, p. 297, tradução nossa).

A construção narrativa de *Shoah* é resultado, portanto, do desgosto do diretor pela montagem que faz uso das imagens de arquivo e da locução em voz *off* e sua mensagem é o próprio desaparecimento de traços do extermínio perpetrado nos campos de concentração nazistas. Diferentemente do que faz Godard em *Histoire(s) du Cinéma*, Lanzmann prima por um rigorismo formal baseado na economia da palavra. Comentando sobre o longo tempo dispensado à oralidade, Motta (2016, p. 55) afirma que “tudo aí parece proclamar que o que é abjeto demais para ser visto...será dito”.

<sup>2</sup> Sobre os “*não lugares de memória*”, Jennifer Cazenave aponta que tal agenciamento fora usado sobretudo uma primeira vez em *Hiroshima Mon Amour*, de Alain Resnais, primeira obra cinematográfica a abordar os traumas da Segunda Guerra Mundial. Essas tomadas dos “*não lugares de memória*” são então representados por florestas, campos e ruínas que testemunham a não representação daquilo que o lugar fora no passado.

<sup>3</sup> “*Um filme où on passe du plan au paysage d’aujourd’hui à la maquette de la chambre à gaz, ce lui qui lui donne solvante une force extraordinaire, qui vient de l’extrême urgence intérieure que j’avais à comprendre et à imaginer tout ça.*”

As imagens são construídas pelo espectador a partir das lembranças vivas das testemunhas. Diferentemente do que faz Godard, a imaginação é elemento que o diretor explora na narrativa dos personagens e não na montagem do documentário. É nesse sentido que tal empreitada, valente na sua duração e no seu comprometimento com a palavra e a história, levam o diretor a construir um filme tão emblemático.

Cabe aqui voltar às teorias do documentário. Utilizando-nos dos conceitos apresentados por Bill Nichols, começamos por assinalar as características de *Shoah* enquanto obra marcada pela participação do diretor na condução das entrevistas.

Nichols escreve ainda que os documentários que tem interação ativa dos cineastas com os participantes do filme em geral evitam a exposição com voz *over* anônima, típica dos primeiros documentários clássicos (NICHOLS, 2012). Procedimento que podemos observar ao longo de toda a construção de *Shoah*, Nichols assinala que essa interação entre cineasta e participante “situa o filme mais honestamente num momento dado e numa perspectiva distinta; enriquece o comentário com a textura de vozes individuais” (Idem, p. 160).

A ênfase no estilo de filmagem que valoriza o encontro caracteriza o que a historiografia do documentário chama de cinema verdade, tradução francesa dos jornais soviéticos intitulados por Dziga Vertov de *kinopravda*. No modo participativo, vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam e interagem e de que forma essa relação se estabelece (NICHOLS, 2012).

Diferentemente do modo *observativo*, que pressupõe que o mundo acontece independente da ação do documentarista, que está ali apenas para registrar os fatos, o modo participativo enfatiza a noção de que o que vemos o vemos justamente pela presença da câmera.

Essa posição do diretor se enquadra no que Ramos chama de sujeito-da-câmera agindo e intervindo. Sobre isso, o autor (2008, p. 101) assinala que ainda que todo sujeito da câmera aja com a “evidência de seu corpo no mundo”, o modo intervencionista centra seu modo de atuação “sobre a intervenção direta no que é exterior”.

Quando Lanzmann se encontra com camponeses moradores dos arredores de Treblinka, podemos, nesse sentido, observar que o encontro é fruto do empenho do cineasta em buscar testemunhas que nos contam como agiam e o que pensavam em relação ao passado tratado no filme.

Sobre o empenho de Lanzmann na busca de seus personagens, transcrevemos uma passagem do seu livro de memórias *A Lebre da Patagônia*, onde o diretor relata sobre sua chegada à Polônia com a intérprete Marina Ochab:

Treblinka virou tão verdade que não suportou esperar mais, uma urgência extrema, sob a qual eu não deixaria de viver a partir de então, tomou conta de mim (...) A pé, Marina e eu percorremos em todos os sentidos a aldeia, de que as estações e a via férrea eram realmente o centro. Entrei num sítio, onde, do pátio, tinha-se uma vista aberta sobre os trens que passava. (LANZMANN, 2011, p. 411).

Outro momento que reflete o modo participativo na condução de *Shoah* se dá quando das entrevistas com as testemunhas nazistas. Descrevendo os pormenores do encontro Franz Suchomel, antigo burocrata do regime que fora chefe dos *Goldjuden*, um comando responsável por resgatar dinheiro e jóias dos prisioneiros judeus, Lanzmann revela toda uma articulação que envolvia o encobrimento de seus reais objetivos com a entrevista. Gravada com câmera e equipamento de som escondidos, Lanzmann comenta:

Eu estava aterrorizado com aquilo que descobria, mas sabia, ao mesmo tempo, que se tratava de um depoimento extraordinário, pois ninguém descrevera, com tamanho luxo de detalhes, gerado por minhas perguntas precisas e de aparência meramente técnica (...) o processo de execução à morte no campo de extermínio de Treblinka. (LANZMANN, 2011, p. 394).

“O mais urgente era adotar uma nova identidade”, revela Lanzmann em uma das passagens de seu livro (2011, p. 390). Dessa forma, se valendo de um passaporte falso, o diretor se passava por outro nome, e suas entrevistas foram assim concedidas a cargo de um falso instituto, o qual Lanzmann nunca fez parte.<sup>4</sup>

Tamanha empreitada, posta em ação sobretudo quando das entrevistas com antigos funcionários nazistas, revela o engajamento ativo do diretor na construção narrativa do filme, além de atestarem a importância da entrevista como documento histórico.

---

<sup>4</sup> Sobre essa passagem, Lanzmann escreve: “*Meu nome era Claude-Marie Sorel, nascido em Caen (...) Meu segundo passo, decisivo, consistiu na criação de um “Centro de estudos e pesquisa em história contemporânea”, vinculado à Universidade de Paris* (LANZMANN, 2011, p. 390).



Imagem 1: Camponeses poloneses nos arredores de Treblinka  
Fonte: *Shoah* (1985)



Imagem 2: Claude Lanzmann, Barbara Janicka e Czeslaw Borowi  
Fonte: *Shoah* (1985)

Outro ponto importante observado em *Shoah* é a preocupação com a perspectiva histórica do testemunho. Engajado em revelar a verdade por trás do funcionamento do regime de extermínio nazista, Lanzmann consegue com a entrevista de Suchomel, assim como a de outros burocratas, um relato detalhado do funcionamento dos campos de concentração, característica dos documentários que, como assinala Nichols (2012, p. 159), apresentam “uma perspectiva mais ampla, frequentemente histórica em sua natureza”.

“Estávamos começando a esvaziar o gueto de Varsóvia. Em dois dias chegaram cerca de três trens, sempre com três, quatro, cinco mil pessoas, todas de Varsóvia”, nos revela Suchomel em uma das passagens de *Shoah* (LANZMANN, 1987, p. 76)

Percebemos aqui a preocupação com os detalhes, com a precisão dos pormenores do funcionamento do campo de extermínio, um relato que somente uma testemunha direta, ela mesma engajada em suas funções como burocrata de Treblinka poderia nos relatar. Mais que uma descrição histórica, Lanzmann nos contempla em *Shoah* com a imagem e com a voz dos algozes, podemos ver seus trejeitos, sua passividade em detalhes. Por meio das entrevistas, *Shoah* nos coloca cara a cara com pessoas que só viveriam em terríveis imaginações, torna real aquilo que nos custa a acreditar.



Imagem 3: Franz Suchomel em uma das cenas de *Shoah*  
Fonte: *Shoah* (1985)

### 1.1.1 A *mise-en-scène* documentária

Sobre a encenação no documentário, Ramos (2008) explica que essa estilística é um procedimento antigo e corriqueiro em tomadas de filmes documentários. Utilizada por Lanzmann sobretudo em três momentos, podemos perceber a *mise en scène* ainda no início do filme, quando vemos uma longa panorâmica onde Simon Srebnik, um dos judeus sobreviventes, canta uma canção militar prussiana enquanto o vemos navegando em um barco no rio Narva. Lanzmann reencena ainda com Abraham Bomba, outro sobrevivente judeu, em um salão de cabelereiro locado para as gravações, e nas cenas com Henrik Gawkowski, quando o vemos emergir dos vagões alugados por Lanzmann para reencenar a chegada dos prisioneiros a Treblinka. Ainda discorrendo acerca da encenação construída, tal como a observamos em *Shoah*, Ramos (2008, p. 40) esclarece que a percebemos “quando a circunstância da tomada está completamente separada (espacial e temporalmente) da circunstância do mundo cotidiano que circunda a tomada”.

Por outro lado, “*Shoah* não é um filme de lembranças”, pronuncia Lanzmann quando interrogado sobre os procedimentos criativos que o levaram a reencenar os momentos do passado. (1990 a, p. 301, tradução nossa). “As lembranças são fracas”, discorre o autor, e é a partir da encenação, “da *mise-en-scène* que as testemunhas se tornam personagens” (1990 a, p. 301, tradução nossa).

Nos voltando para as encenações presentes em *Shoah*, podemos analisar dois momentos em que a *mise-en-scène* produzida por Lanzmann nos contempla com um passado revivido no presente a partir das lembranças e da memória de dor dos personagens.

Em um desses momentos, Abraham Bomba, que à época da Shoah era encarregado de cortar o cabelo das mulheres judias antes que estas entrassem nas câmaras de gás, repete os gestos do passado, desta vez cortando o cabelo de um homem em uma barbearia alugada por Lanzmann em Tel Aviv. – “*Como você fazia? Imite os gestos*”, lhe pede Lanzmann na segunda parte da entrevista” (LANZMANN, 1990a, p. 298, tradução nossa). Se “a verdadeira testemunha é aquela que não deseja prestar seu testemunho”, como aponta Rancière, (2008, p. 101, tradução nossa) somos nesse momento testemunhas da dor de Bomba, que se revela na tela em uma das cenas mais emocionantes do filme. “É a partir deste momento que a verdade é encarnada e ele revive a cena (...) É um filme sobre a encarnação da verdade”, (LANZMANN, 1990a, p. 298, tradução nossa). Por outro lado, questionando aqui a assertiva do diretor, podemos nos perguntar se, ainda que esta imagem encarne a verdade, será essa a única verdade?



Imagem 4: Abraham Bomba em Tel Aviv  
Fonte: *Shoah* (1985)

Sobre a encenação no documentário, Fernão Pessoa Ramos explica que a própria presença do sujeito da câmera, do diretor de *Shoah*, por exemplo, nas entrevistas, funda a tomada ao transformar ação em encenação. “O personagem da tomada, ao olhar para o sujeito da câmera, vê a expressão da figura que dirige suas ações, mas vê também, sobreposto nele, o espectador” (RAMOS, 2012, p. 22).

É o que observamos na cena com Henrik Gawkowski, antigo condutor das locomotivas de Treblinka, cuja *misé-en-scène* documentária é representativa da construção narrativa de *Shoah*. “Você deve subir e nós vamos filmar uma chegada a Treblinka”, relembra Lanzmann sobre as instruções dadas a Gawkowski (1990 a, p. 300, tradução nossa. “Eu não lhe disse outra coisa. Nós chegamos a estação e ele está lá inclinado, e por ele mesmo, o vemos refazer o incrível gesto levando a mão a garganta enquanto fita os vagões imaginários”<sup>5</sup> (LANZMANN, 1990 a, p. 300, tradução nossa). Quando a encenação é fruto de um instante de indeterminação, como é o caso da tomada com Gawkowski, Ramos (2004, p. 39), vê aí o que ele chama de *encenação direta*. Além disso, notamos ainda a presença do que o autor chama de *encenação construída*, que se dá quando a “circunstância da tomada está completamente separada (espacial

---

<sup>5</sup> Sobre esse gesto, observado em outros momentos das entrevistas com testemunhas polonesas, Lanzmann comenta que era um “gesto coletivo”, que os camponeses usavam como forma de advertir os prisioneiros que passavam nos comboios pelos campos, mas que era, sobretudo, um gesto sádico. (LANZMANN, 1990 a).

e temporalmente) da circunstância do mundo cotidiano que circunda a tomada” (RAMOS, 2008, p. 40).



Imagem 5: Lanzmann e Gawkowski nas gravações de *Shoah*  
 Fonte: site do *United States Holocaust Memorial Museum*  
<https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004372><sup>6</sup>



Imagem 6: Lanzmann, atrás da cartela de gravação, Henrik Gawkowski e sua mulher  
 Fonte: Site do *The United States Holocaust Memorial Museum* <https://www.ushmm.org/>

Ainda que Lanzmann encene em *Shoah*, não podemos deixar de notar, sobretudo nas sequências com Abraham Bomba e Henrik Gawkowski, aquilo que Ramos chama de “indeterminação do acontecer”. (2008, p. 98). Dessa forma, ainda que testemunhemos tomadas

---

<sup>6</sup> A Maioria do material bruto das gravações de Shoah pode ser encontrada no site do *United States Holocaust Memorial Museum* <https://www.ushmm.org/>

encenadas, planejada em seus detalhes de concepção e produção, reconhecemos o grande trabalho de Lanzmann no que ele soube, parafraseando Ramos quando ele comenta sobre os grandes documentaristas da estilística do cinema direto/verdade, se mover com “agilidade na franja do acontecer, potencializando a indeterminação” (RAMOS, 2008, p. 98).

Observamos então a grande perspicácia com que Lanzmann conduz a cena, ainda que a custa de uma intervenção dramática que cobra a sua razão de ser nas mais terríveis lembranças do personagem. É quando Lanzmann assimila a necessidade de persistir na entrevista com Bomba que a grande cena do filme se revela, e a emoção toma conta da tomada. Da mesma forma, é com a concepção da cena com Gawkowski, com a locação de vagões para a tomada, que Lanzmann abre espaço para a indeterminação do acontecer, e nos consagra com outra grande cena, que nos remete a um passado cuja memória não poderíamos testemunhar se não pela encenação no presente de um ator do passado. Ainda nos dirigindo a *Shoah* no que escreve o autor, concordamos com o que afirma Ramos quando escreve: “O documentário que explora a abertura para o acontecer, centrada na posição de ocultação, apresenta um dos conjuntos de produções mais consistentes na tradição documentária” (RAMOS, 2008, p. 98).

### 1.1.2 Godard e o elogio do arquivo

Por outro lado, a exaltação da imagem. Com a série *Histoire(s) du Cinéma*, Godard faz aquilo mesmo que Lanzmann se nega a fazer. Cumpre neste ponto apresentarmos a série de Godard apontando sobretudo o que a teoria do cinema documental nos revela sobre o modo reflexivo da montagem no documentário e o uso do material de arquivo na construção narrativa.

O chamado documentário com filme de arquivo, por sua vez, é aquele que utiliza material de fontes diversas, externas à narrativa propriamente dita. É quando “a matéria imagética original é deslocada de seu contexto para sofrer a inflexão da composição narrativa do todo unitário do filme” (RAMOS, 2008, p. 98). É justamente o que faz Godard ao se utilizar das mais diversas fontes de arquivo, em sua maioria registros históricos que, uma vez trabalhadas em sua montagem, adquirem uma nova relação de sentido com o todo. Não se trata mais de *imagens justas*, mas sim *justo imagens*<sup>7</sup>, que na sua “justeza” e na inflexão que sofrem diante da montagem godardiana revelam aquilo que não poderíamos ver se não por elas. Ou melhor, pela montagem.

---

<sup>7</sup> Daniel Melo Ribeiro, em seu artigo sobre “As Imagens dialéticas de Walter Benjamin na montagem de Godard” já escrevia sobre as noções godardianas sobre *imagens justas e justo imagens*.

Sobre isso, já escrevia Leda Motta que tal afirmação: “*ce n’est pas une image juste, c’est juste une image*”, lançada pelo próprio Godard em seu filme *Le Vent d’Est*, serviria para “denunciar que, no capitalismo em estágio espetacular, em que a mercadoria é antes coisa imaginária que coisa corpórea, não há imagens acima da luta de classes nem imagens que não sejam falaciosas” (2015, p. 22).

Nesse sentido, observamos em *Histoire(s) du Cinéma* uma montagem centrada na articulação das imagens de arquivo ritmada por uma montagem cuja crescente se impõe como marca central ao longo de toda a duração do filme. Essa tensão, própria às imagens de arquivo quando dispostas em narrativa, é particularmente notada na série de Godard.

Assim como *Shoah*, de Lanzmann, *Histoire(s) du Cinéma* é um trabalho que propõe uma reflexão sobre os modos de representação da Shoah, ainda que Godard nos contemple com uma crítica que se opõe em toda a sua construção ao rigorismo formal de Lanzmann. Seguindo com as comparações, podemos apontar que da época de seus lançamentos à extensão das obras, os dois trabalhos revelam uma mesma atualidade de seus realizadores com o tema e o conteúdo de suas obras.

Com quatro capítulos que se subdividem em dois episódios cada, a série de Godard, assim como *Shoah*, é concebida ao longo da década de 1980, e o seu lançamento compreende um período que vai de 1988 a 1998. Vale apontar que dois primeiros episódios “*Toutes les Histoire(s)*” e “*Une Histoire Seule*” são lançados entre 1988 e 1989, a três anos do documentário de Lanzmann. Ainda que não tão extenso em sua duração quando *Shoah*, cuja exibição dura nove horas e meia, a extensão de *Histoire(s) du Cinéma* é de uma obra longa em sua totalidade, abarcando um total de 266 minutos.

Propondo um entendimento bem diverso do cinema em sua relação com a dor, em *Histoire(s) du Cinéma* Jean-Luc Godard desenvolve uma narrativa da história do cinema primando por uma montagem construída a partir de imagens de arquivos. Como aponta Didi-Huberman (2012a, p. 161), a série de Godard “põe em polvorosa os documentos, as citações, os excertos de filmes num espaço jamais preenchido: montagem centrífuga, elogio da velocidade.” É nesse sentido que a série de Godard funcionaria como “uma espécie de grande fuga”, antilogocêntrica, que “dissemina o tempo das quatro horas e meia que dura o seu filme.” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 161). A construção narrativa de *Histoire(s)*, feita a partir de uma montagem cuja excelência godardiana mescla trechos de filmes, fotogramas, texto, locuções, trilhas, nos contempla com uma experiência estética que é em si uma reflexão sobre os modos de representação da catástrofe no cinema.

“Desmembrar palavras, subverter-lhes o significado, destruir lhes a solidariedade”, assim analisa Leda Motta (2015, p. 30) sobre a montagem desconstrutiva e ao mesmo tempo reflexiva que apresentada por Godard. Com uma construção narrativa não linear que se funda na mistura da locução *off* levada a cabo pelo próprio diretor, no uso de texto apresentados por meio de cartelas de fundo preto, mas, sobretudo, em uma montagem visual que abarca desde pequenos excertos de filmes clássicos do cinema a fotogramas e imagens de arquivo de grandes acontecimentos do sec. XX, Godard nos interpela sobre o passado e o futuro, as condições de rememoração e a consciência de um passado marcado por traumas.

Já no primeiro capítulo da série, “*Tout les histoires*” (1988), Godard pronuncia: “Mesmo deteriorado, um simples retângulo de 35 mm salva a honra do Real”. No que segue: “O cinematógrafo nunca quis criar um acontecimento, mas logo, uma visão”. Com esta mensagem, Godard nos apresenta *Histoire(s)*, e a reflexão sobre as imagens e o sentido do cinema se instaura.

Ainda sobre a montagem godardiana, Lúcia Ramos Monteiro assinala que em Godard a banda sonora vem interpelar as imagens, instaurando uma dialética que questiona seu futuro<sup>8</sup>. (2014). Nesse sentido, concordamos com o que escreve Monteiro quando afirma que “para Godard, é a experiência da montagem que marca a singularidade do cinema em relação às demais artes” (2014, p. 54, tradução nossa).

“Godard convoca incessantemente palavras para serem lidas, vistas ou ouvidas.”, escreve Didi-Huberman (2012a, p.177) sobre as disjunções de palavras empregadas em *Histoire(s)*. No que segue apontando sobre a dialética das imagens em Godard:

[...] as imagens chocam entre si para que surjam palavras, as palavras chocam entre si para que surjam imagens, as imagens e as palavras entram em coalisão para que o pensamento advenha visualmente. (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 177).

À diferença de *Shoah*, em que a palavra é pronunciada na voz das entrevistas, em *Histoire(s) du Cinéma*, as palavras viram texto, e da profusão de o texto, Godard cria imagens para nos contar sobre a relação do cinema, ou ainda, da imagem com a representação da catástrofe.

É o que podemos depreender, já no início do primeiro capítulo, da primeira sequência, onde a inscrição “*hoc opus*”, de par com a locução em *off* nos interpela com a mensagem: “*Não mude nada, porque assim tudo será diferente*”. A essa sequência se segue a banda de trilha

---

<sup>8</sup> Mais *tandis que l’atlas de Warburg ne contient pas de discours sur les images, et que sa démarche doit être comprise sans passer par la parole, dans les montages de Marker et Godard la bande sonore vient interpeller les images, en instaurant une dialectique qui interroge leur avenir.*

sonora da série e o fotograma do plano fechado no rosto de James Stewart na famosa cena de “*Janela Indiscreta*”. A imagem de um *voyeur*, simbolizado pela história do personagem de Hitchcock, em conjunto com a locução em *off*, precedida pelo texto da primeira tela (que remete à ideia de “*ponto difícil da questão*”), nos revela já nos primeiros momentos a complexidade a que se pretende a construção godardiana em termos estéticos e reflexivos. Podemos refletir sobre a que se refere Godard quando nos interpela a não mudarmos nada. Seria tal crítica inicial o primeiro indício de que o que fazemos, o fazemos para que as coisas continuem como estão? Será por isso que Godard, como escreve Didi-Huberman (2012a, p. 179), pronuncia que “o cinema não soube desempenhar o seu papel?”

Sobre o modo reflexivo no documentário, em que pese o rigorismo das classificações teóricas, não deixamos de perceber em *Histoire(s) du Cinéma* características de construção narrativa que nos levam a elenca-lo no conjunto de documentários que Nichols (2012, p. 162) classifica como pertencentes ao *modo reflexivo* do documentário.

Retomando os modos narrativos expostos por Nichols (2012, p. 162), “no modo reflexivo, são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco da atenção.” O que importa é a relação do cineasta conosco. E é aí que os problemas de representação são levados a cabo. Podemos apontar que Godard nos interpela por meio da montagem, ainda que com toda a magistralidade de sua vocação cinematográfica, a adentrarmos na história do cinema e sua relação com a história do sec. XX, nos levando ao mesmo tempo a um questionamento e a uma reflexão sobre as suas formas de representação.

O modo reflexivo, dentre as categorias do documentário, é o modo “mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona”, aponta Nichols sobre as características do modo reflexivo (2012, p. 166). Além disso, esse modo põe ainda em questão a representação realista do mundo e, sobretudo, “o vínculo indexador entre imagem e o que ela representa.” (NICHOLS, 2012, p. 166). Ora, é o que faz Godard ao sobrepor em *Histoire(s)* fotogramas de diversos filmes produzidos ao longo da história. Se trata aí, além de uma exaltação à imagem, um questionamento acerca do nosso conhecimento sobre representação e história do cinema.



Imagem 7: Fotograma de “Janela indiscreta (1954)”, de Alfred Hitchcock, presente nas primeiras seqüências de imagens de “*Toutes les Histoires*”.  
 Fonte: *Histoire(s) du Cinéma* (1988/1998)

Por outro lado, não podemos deixar de apontar o modo poético de montagem presente na obra de Godard, modo este que, de acordo com Nichols (2012, p. 141), é característico dos documentários que “retiram do mundo histórico sua matéria prima”. Assim como faz Godard ao remontar os fotogramas advindos da historiografia do cinema, os cineastas que trabalham com a montagem poética reconfiguram o uso desses materiais, transformando as partes em um todo transfigurado por uma linguagem própria do cineasta (NICHOLS, 2012). Como podemos observar na expressão da obra de Godard, o modo poético nos contempla “como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e impressões vagas” (NICHOLS, 2012, p. 140).

A postura poética de Godard fica evidenciada pela montagem que agrega texto, sons e imagens para construir uma narração que prima pela subjetividade do eu artístico do diretor realizador. Diferentemente de *Shoah*, cuja conformidade a uma estilística marcada por um rigorismo formal em torno da palavra marca emblematicamente a obra, os ensaios apresentados em *Histoire(s) du Cinéma* fazem uma exaltação à experimentação estética e, em última análise, à liberdade. Por trás do que se mostra, além das imagens e dos sons, Godard imprime uma espécie de obra redentora para dizer que as imagens pedem por palavras, e elas lhe são dadas.

Nas palavras de Godard, em locução ao longo do primeiro capítulo de *Histoire(s) du Cinéma*: “Ó que maravilha é poder ver aquilo que não se vê” (GODARD, 1988).



Imagem 8: Tela do primeiro capítulo Toute(s) les Histoire  
Fonte: *Histoire(s) du Cinéma* (1988/1998)

### 1.1.3 A Shoah antes da *Shoah*

Citado por Didi-Huberman em *Imagens Apesar de Tudo*, Godard denuncia que, quanto ao holocausto, “o cinema faltou completamente com o seu dever” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 179). “Ingenuamente, acreditávamos que a *Nouvelle Vague* seria um início, uma revolução. Mas já era demasiado tarde. Tudo já tinha acabado. Isso aconteceu quando não se filmaram os campos de concentração” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 179).

A crítica de Godard aproxima-se, nesse sentido, da ideia de Lanzmann no sentido de que não existem registros dos campos de concentração, da Shoah propriamente dita. Como assinalamos no início do capítulo, Lanzmann (1990 a, p. 296), já afirmava em entrevista aos *Cahiers* que “sobre a exterminação propriamente dita, não havia nada.” Aprofundando-nos sobre essa assertiva, cumpre apontar que, em entrevista concedida a Daniel Bounoux<sup>9</sup>,

<sup>9</sup> Entrevista encontrada no artigo intitulado “*Le Monument contre l’archive?*”

comentando sobre as imagens tomadas pelos aliados quando da liberação dos campos, Lanzmann (2001) já comentava:

São imagens dos campos de concentração de Bergen-Belsen, Buchenwald, Dachau, etc., pessoas mortas de tifo e em razão da desorganização do fim da guerra. Os campos de exterminação propriamente ditos se encontravam no território polonês e não eram destinados a durar como Sobibir, Belzec, Treblinka (Auschwitz funcionava tanto como campo de concentração como de extermínio). Esses eram campos onde as pessoas eram mortas nas horas seguintes à suas chegadas, os cadáveres enterrados em fossas comuns imensas (...) Não há nenhum traço, uma foto sequer, de Belzec onde 80.000 judeus foram gaseados, nem de Sobibor; em Treblinka nós vemos de longe um escavador. Nada de Chelmno, nem das grandes câmaras de gás de Birkenau onde três mil pessoas, pais, filhos, mães, filhas, morreram juntos – o combate da morte descrito por Philippe Muller em *Shoah*. (LANZMANN, 2001, p. 273, tradução nossa<sup>10</sup>).

Por outro lado, contradizendo Godard e assinalando o conhecimento do diretor sobre a presença de Hollywood nos campos, Didi-Huberman (2012a, p.179/180), esclarece que Godard “não só conhece as imagens captadas por George Stevens ou Sidney Bernstein, como as utiliza no seu próprio filme.” Além disso, os registros históricos que Didi-Huberman chama de “sinistras intervenções” (2012a, p.180) captadas pelos próprios nazis, estariam guardados em arquivos “ainda não explorados” (Idem).

Como afirma Didi-Huberman, antes que Godard ou Lanzmann empreendessem seus projetos de representação da Shoah nas telas, o cinema vai aos campos e suas lentes registram os horrores da guerra. Sabemos que George Stevens, cineasta de Hollywood, participando das brigadas do exército americano, documenta a liberação do campo de concentração de *Duben* e *Dachau*, na Alemanha. Como nos escreve o autor, as gravações de Stevens nos permitem ver “a cores, pois o mal real é a cores, - os cadáveres da ‘remessa’ Buchenwald- Dachau filmados no fim do mês de abril de 1945” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 185). Seu filme, *The Nazi Plan*, lançado no mesmo ano de 1945, compila imagens de propaganda, notícias e gravações do regime nazista e é apresentado como prova do extermínio nazista perante os julgamentos do Tribunal de Nuremberg.

---

<sup>10</sup> *Ce sont des images de camps de concentration, Bergen-Belsen, Buchenwald, Dachau, etc., des gens morts du typhus et de la désorganisation de la fin de la guerre. Les camps d’extermination proprement dits se trouvaient sur le territoire de la seule Pologne et ils n’étaient pas destinés à durer comme Sobibor, Belzec, Treblinka (Auschwitz était à la fois un camp de concentration et d’extermination). C’étaient des camps dans lesquels les gens étaient tués dans les heures qui suivaient leur arrivée, les cadavres enterrés dans d’immenses fosses communes, ensuite, on a ouvert les fosses et brûlé les cadavres sur des bûchers à l’air libre. Puis, quand la rationalisation s’est faite, on les brûlait tout de suite et les cendres étaient dispersées dans les rivières. Il n’y a aucune trace, pas une seule photo, de Belzec où 800000 Juifs ont été gazés ni de Sobibor; pour Treblinka on voit de loin un excavateur. Rien de Chelmno, ni des grandes chambres à gaz de Birkenau où trois mille personnes, pères, fils, mères, fils, filles, meurent ensemble – le combat de la mort décrit par Philippe Muller, dans Shoah.*



Imagem 9: Cena do material de arquivo de *The Nazi Plan*, de George Stevens  
 Fonte: *The Nazi Plan* (1945)

Em 1951, alguns anos após seus registros cinematográficos dos campos nazistas, Stevens lança o filme “*Um Lugar ao Sol*”, com Montgomery Cliff e Elizabeth Taylor. Remetendo-nos a isso, tanto é verdade o que aponta Didi-Huberman sobre Godard, que o mesmo pronuncia no capítulo I de *Histoire(s) du Cinéma*: “*E se George Stevens não tivesse utilizado o primeiro filme 16 mm a cores em Auschwitz e Ravensbruck, nunca, certamente, a felicidade de Elizabeth Taylor teria encontrado um lugar a sol*”. Nesse sentido, seria então sobre a experiência em Auschwitz, refletida no trabalho de Stevens, a que se refere Godard quando nos contempla com a imagem de *Um Lugar ao Sol*.

Além de Stevens, Roney Cytrinowicz, em seu livro “*Memória da Barbárie*”, aponta a participação de Hitchcock nas gravações de um documentário encomendado a cargo do governo britânico. Sobre o filme, Cytrynowicz escreve que “Hitchcock, que participou das filmagens, explica sua preocupação de filmar aqueles fatos de forma que o filme nunca pudesse ser acusado de falsificação” (CYTRYNOWICZ, 1990, p. 153). O documentário de Hitchcock acompanha a libertação de judeus dos campos de concentração (entre eles o de *Bergen-Belsen*) e assim como as imagens de Stevens, as filmagens revelam os horrores da guerra. As gravações, no entanto, são interditas ainda em 1945, e o projeto arquivado. O documentário, que tem direção de Sidney Bernstein (e por isso a referência de Didi-Huberman a Bernstein), é reeditado e finalmente lançado em 1984, recebendo o nome de “*Memory of the Camps*”.



Imagem 10: Cena de *Memory of the Camps*  
 Fonte: “*Memory of the Camps*” (1985)

No entanto, ainda que imagens tenham sido captadas, ainda mais pelas lentes de tão prestigiados diretores, elas não são o bastante para Godard, ou ainda para Lanzmann. Fazendo referência ao que diz o diretor de *Histoire(s) du Cinéma* sobre a culpa que o cinema carrega pela não ida aos campos, Didi-Huberman arremata com a assertiva de que para Godard, “captar imagens não basta para fazer cinema” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 180). Reclamando a incongruência entre mostrar e compreender as imagens, Didi-Huberman analisa a crítica empreendida por Godard aos outros filmes sobre a Shoah:

Aparentemente, Godard não se satisfaz com os conselhos dados por Hitchcock, na qualidade de treatment advisor, ao responsável pela montagem do filme de Sidney Bernstein, e também não parece ficar mais satisfeito com os travellings de Noite e Nevoeiro do que com os testemunhos de Shoah. (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 180).

“A partir do final da guerra as ruínas invadem as telas. Mas elas não são as imagens da catástrofe: elas são as imagens mais visíveis de suas consequências”, escreve Lúcia Ramos Monteiro, ao analisar a questão da necessidade e da possibilidade de representação da catástrofe no cinema (2014, p. 45, tradução nossa). De fato, o pensamento de Godard aqui se alinha a ideia de que ainda que o cinema tenha registrado os horrores da guerra, ele chega com os aliados, e não consegue mudar a história.

Ainda assim, é com o curta metragem documental de Alain Resnais *Noite e Neblina*, lançado em 1955, que temos uma das primeiras obras documentais que propõem uma reflexão sobre a representação da Shoah. A montagem do curta de Resnais assim como o documentário

de Lanzmann, se utiliza de tomadas de planos dos campos ao tempo das gravações, os já assinalados “não lugares de memória”. Esses planos de *Noite e Neblina* são sobretudo *travellings* do interior dos campos de concentração de *Auschwitz* e *Majdanek*. Cenas que, assim como em *Shoah*, nos revelam lugares vazios, despossuídos de qualquer presença humana. Em *Noite e Neblina*, “o lugar se torna uma palavra silenciosa”, aponta Jennifer Cazenave se referindo as imagens de Resnais. (CAZENAVE, 2011, p. 63).



Imagem 11: Fragmento do plano de um *travelling* de *Noite e Neblina*, de Alain Resnais  
Fonte: *Noite e Neblina* (1955)

No entanto, a revelia do conceito empregado por Lanzmann, além de se basear no formato do curta metragem, Resnais faz uso da voz *in off*, de imagens de arquivo e de trilha sonora. Lançado a dez anos do fim da Segunda Guerra Mundial, Ilana Feldman lembra que o filme tem narração do escritor Jean Cayrol, cujo livro *Poèmes de la nuit et du brouillard* (1946) inspira a realização do filme (FELDMAN, 2017, p. 78).

Bill Nichols (2012, p. 67) escreve que as tomadas de vítimas e sobreviventes de campos de concentração em *Noite e Neblina* nos proporcionam a mesma “aparência de realidade do que teríamos visto se estivéssemos lá porque a imagem cinematográfica é um documento de aparência desses indivíduos no momento em que foram filmados durante a Segunda Guerra”. Comparando o uso das imagens e sons nos documentários de Resnais e Lanzmann, Nichols (Idem, p. 67) destaca que “a autenticidade da imagem não torna um argumento ou ponto de vista superior a outro”, chamando a atenção para o reconhecimento de diferentes tipos de abordagens sobre um mesmo tema e evitando a valorações de forma.

Em *Noite e Neblina*, a leitura do texto de Jean Cayrol dá o ritmo da montagem, e podemos ver, ainda nos planos iniciais do filme, um mesmo movimento que compreende a passagem de um *travelling* dos campos de concentração a um outro *travelling*, agora como imagem do passado, em preto em branco, onde vemos um desfile militar nazista. Como se uma imagem se referisse a outra; o mesmo movimento, o mesmo olhar. O significado abstrai a forma e nos leva a uma outra dimensão da montagem.

Sylvie Lindeperg (2014, p. 27, tradução nossa) escreve sobre o trabalho de Resnais afirmando que se trata de um trabalho “cheio de buracos, com poucas certezas, preenchido por diálogos e dúvidas” daqueles que o escreveram. Dessa forma, o filme revela “puros momentos de incertezas historiográficas” na medida em que a obra consagra um lugar onde “duas operações se encontram” (Idem, p. 27, tradução nossa): o cinema enquanto arte cinematográfica e uma “produção histórica de longo tempo” sobre a qual o filme se assenta. (Idem, p.27). É nesse sentido que podemos comparar *Noite e Neblina* à *Shoah*, utilizando-nos ainda do que afirma Lanzmann sobre a sua própria obra. Ainda que o autor de *Shoah* explicita seu desgosto pela estética do filme de Resnais (LANZMANN, 1990 a) e seus respectivos usos da voz *off* e, sobretudo, das imagens de arquivo, é no que os dois filmes não dizem que observamos o seu encontro. “O filme também foi feito para que as pessoas continuem a trabalhar. Durante a exibição da projeção, mas ainda depois que ela acaba (...) é preciso guardar o mistério, fazer trabalhar o imaginário: ele não poderia explicar tudo” (LANZMANN, 1990 a, p. 305).

Ainda que os planos e a montagem de Resnais remetam a um tipo de documentário clássico, datado em sua forma e nos seus arranjos estilísticos por utilizar-se da narração em voz *off* e do material de arquivo, podemos apontar que a montagem de Resnais se aproxima mais da modernidade estilística de Godard ao construir, a sua maneira, uma narrativa cuja montagem de cenas nos revela a intenção do autor; a história contada pela composição de imagens.

Como documentário, *Noite e Neblina* é um poema visual sobre a história e Resnais a conta, assim como Godard, por meio do que Bill Nichols aponta como *modo poético*.

[...] o modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço (...) para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais”, escreve Nichols. (NICHOLS, 2012, p. 138).

É isso que percebemos quando da montagem das tomadas que, para efeito de impressão de continuidade, colocam em sequência um *travelling* do “*não lugar*” dos campos com outro *travelling* de um material de propaganda nazista. O modo poético, “é particularmente hábil em

possibilitar formas alternativas de conhecimento para transferir informações diretamente” (NICHOLS, 2012, p. 138).



Imagem 12: Imagem de arquivo presente em *Noite e Neblina*  
Fonte: *Noite e Neblina* (1955)

Por sua vez, como bem aponta Didi-Huberman, os *travellings* adotados por Resnais se destacam das panorâmicas e dos planos-sequência/planos-sequência de Lanzmann ao filmar, em *Shoah*, os “não lugares” de extermínio, em que não restava mais nenhuma construção (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 38). Isso porque a forma do *travelling* coloca nosso olhar na posição da câmera que, a procura de vestígios, percorre o lugar a procura de memórias que já não mais existem. Escrevendo sobre isso, Cazenave afirma que em *Noite e Neblina*, as tomadas dos lugares são “testemunhas mudas”<sup>11</sup> (CAZENAVE, 2011, p. 63, tradução nossa). Diferentemente de *Shoah*, as panorâmicas engendradas por Lanzmann de dentro dos campos funcionam como prova, retiram o caráter subjetivo da tomada para atestar, contundentemente, a ausência de traços.

Mas se podemos notar a presença dos *travellings* em *Shoah*, podemos notá-los sobretudo em tomadas feitas fora dos campos. “Em *Shoah*, o *travelling* é reinventado por Lanzmann para representar o movimento que levou as vítimas a morte”, escreve Cazenave (CAZENAVE, 2011, p. 55, tradução nossa). Gravadas desde o interior de um trem; Lanzmann reencena novamente a chegada a Treblinka. A representação fica aí evidente, e a crítica de Lanzmann às ficções que representaram a Shoah é colocada em questão.

A força dessas imagens, que funcionam como *flash backs* do caminho percorrido pelas vítimas, imagens cuja visão Lanzmann nos permite vivenciar por meio das tomadas, são elas

<sup>11</sup> “... avec Nuit et brouillard, le lieu n’est plus un mot, mais un ‘temoin muet’”

também imagens de arquivo do passado, ainda que gravadas no presente. Se com as reencenações e com tais tomadas Lanzmann nos leva a testemunhar o passado o passado por meio de imagens, por que tanta abjeção ao passado que as imagens de arquivo nos fornecem?

Outro documentário que discute a Shoah, *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra*, do diretor alemão Harun Farocki, é lançado em 1988, mesmo data do primeiro capítulo da série de Godard e a três anos de *Shoah* de Lanzmann. Assim como Godard aponta que o cinema é culpado por não ir aos campos, Farocki relembra que, ainda em 1944, aviões militares americanos, sobrevoando a região de Auschwitz, registram imagens dos campos de concentração, não se dando conta de que o que veem é um campo de extermínio. “*Os nazistas não perceberam que seus crimes foram fotografados / Os americanos não repararam que os fotografaram / As vítimas também não repararam nada / registros como num livro de Deus*”, pronuncia a voz *off* do filme.

Refletindo sobre a importância das imagens ao mesmo tempo em que aponta que, apesar delas, nada foi feito, o filme discute as possibilidades de conhecimento e de reconhecimento face às imagens que nos são apresentadas. “Farocki afirma que para ver a catástrofe em uma imagem é necessário um saber e um querer prévio”, assinala Lúcia Ramos Monteiro sobre o que aponta ser uma das teses centrais do filme (2014, p. 50, tradução nossa).

Em *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra*, Farocki articula a história da imagem captada de Auschwitz ao mesmo tempo em que questiona sobre *o que fazer diante de uma câmera*. Relembrando momentos da história da fotografia, o filme é fruto de uma construção poético reflexiva sobre o que o que conseguimos enxergar e, conseqüentemente, como agimos diante daquilo que nos é apresentado. “*É difícil e perigoso estar pessoalmente no lugar, é mais seguro tirar uma foto*”, narra a locução em *off*. Temos aí um exemplo daquilo a que se refere Didi-Huberman quando escreve que “as imagens tocam o real”. Nada tão real quanto uma imagem de reconhecimento feito por um avião militar que, mesmo não querendo, registra o que nenhuma outra câmera conseguiu. As imagens, neste caso, tocaram o real, mas o conhecimento que elas nos proporcionam é um saber sobre o passado, e que poderia ter sido conhecido à época. É sobre isso que se assenta a crítica de Godard.

## 2 A QUESTÃO DA *SHOAH*

O presente capítulo gira em torno de dois processos criativos bem diversos: aqueles que, voltando as costas às imagens, privilegiam a linguagem verbal e aqueles que fazem apelo às imagens, ainda que se refiram a experiências catastróficas extremas, contestando a ideia de que mostrá-las seria banalizá-las, justificá-las, espetacularizá-las.

A reflexão sobre a impossibilidade de representação da catástrofe, tal como apresentada por um de seus mais destacados estudiosos, responsável pelo acompanhamento, entre nós, de seu estado da arte, Márcio Seligmann-Silva, passa pelo que o autor aponta como uma “condenação da representação de um modo geral” uma vez que a realidade enquanto catástrofe se tornaria, assim como sua compreensão intuitiva, de impossível representação nos moldes tradicionais (SELLIGMANN-SILVA, 2000, p. 75).

Tomando a catástrofe por outro lado, do ângulo do evento-limite que é a Shoah, Selligmann-Silva insiste em notar que, se cabe refletir sobre a possibilidade de sua representação, cabe também perguntar como se poderia representar “a catástrofe por excelência” (SELLIGMANN-SILVA, 2000, p. 75).

Nesse sentido, mesmo admitindo a possibilidade de se incluir tal objeto no horizonte do testemunhável, ele não deixa de encaminhar a interrogação que encaminham todos os especialistas de seu campo: “como representar algo que vai além de nossa capacidade de imaginar e de representar?” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 79).

Por outro lado, em vez de centralizar a reflexão sobre os modos de reproduzir a realidade, citando Geoffrey Hartman, Seligmann-Silva introduz um novo ponto de vista no debate sobre a representação da Shoah: deve-se, antes, por em questão “a possibilidade mesma de se expressar essa realidade” (2000, p. 83). Utilizando-se nesse ponto do conceito freudiano de trauma como *ferida na memória*, também entendido como a incapacidade de recepção de um evento transbordante (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84), Seligmann assinala que tal incapacidade de recepção de um evento que “vai além dos limites de nossa da nossa percepção” torna-se, para nós, algo “sem-forma” (2000, p. 84).

Característica da sintomatologia do trauma que importa para a questão da representação da catástrofe e, mais especificamente, para uma teoria da representação da Shoah, é a literalidade da recordação da cena traumática. Seligmann lança mão do conceito psicanalítico de trauma para assinalar que os limites da representação, no que tange ao testemunho da Shoah, não advêm de uma incapacidade técnica (1990). A representação extremamente realista

possível, restaria saber se ela é desejável e com que voz deveria se dar (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 85).

Por sua vez, Shoshana Felman afirma que filmes como *Shoah*, de Claude Lanzmann nos mostram como o testemunho se torna uma forma importante de relacionamento com os acontecimentos de nosso tempo, o que ela chama de “trauma da história contemporânea”, representados pela “Segunda Guerra Mundial, o Holocausto, a bomba nuclear e outras atrocidades da guerra” (FELMAN, 2000, p. 17). Nesse ponto, cabe apontar a importância dessa discussão para a análise do papel central da voz no documentário de Lanzmann, tendo em vista que *Shoah* se baseia sobretudo na voz das testemunhas, e tal construção permeia toda a obra do diretor.

Felman assinala que o testemunho é uma forma de relação com os eventos, “composto de pequenas partes de memória que foram oprimidas pelas ocorrências que não tinham se assentado como compreensão ou lembrança” (2000, p. 18). São assim entendidos como eventos que não puderam ser assimilados cognitivamente em relação aos nossos quadros referenciais (FELMAN, 2000).

Enquanto possa ser entendida como um *buraco negro* que supera os limites “da linguagem e do humano”, nas palavras de Seligmann-Silva, “a Shoah resiste na sua literalidade pós-traumática à estratégia de representação das metáforas” (1990, p. 88). O que não significa dizer, por outro lado, que ela não possa ser representada por elas.

Em entrevista publicada na coletânea *Au Sujet de Shoah*, Lanzmann assume duas características dos procedimentos criativos do filme: o registro da permanência e da dissolução dos traços representado por dois tipos de tomadas (LANZMANN, 1990b). O primeiro deles, planos dos lugares do passado que, na sua atualidade, revelam o desaparecimento dos vestígios. São as tomadas dos “não lugares de memória” (*non lieux de mémoire*), que revelam os grandes espaços vazios dos campos de Chelmno. Nada parece ser o mesmo, e isso se revela pelo olhar do sobrevivente Simon Skerbnik, que tinha apenas treze anos à época dos acontecimentos. Acompanhado de Lanzman, ainda nas primeiras cenas do filme, Srebnik é levado de volta a Chelmno para testemunhar o que resta do antigo campo de extermínio nazista. Dessa cena, que parte do olhar de Skrebnik para os campos, o plano seguinte é uma panorâmica que percorre os “não lugares”; as construções ausentes e o verde que toma conta da paisagem. Metáfora do desaparecimento de traços, esses planos fazem parte da oposição entre o registro daquilo que vemos e do que não pode ser visto.



Imagem 13: Simon Srebnik em *Shoah* (1985)

Fonte: *Shoah* (1985)



Imagem 14: Tomadas do campo de Dachau em *Shoah* (1985)

Fonte: *Shoah* (1985)

Ao mesmo tempo, é necessário mostrar que os vestígios da Shoah permanecem (LANZMANN, 1990 b). Reconhecida na paisagem das vilas ao redor de Treblinka, na figura e na voz dos camponeses e moradores de Auschwitz, essas imagens parecem nos lembrar que nada mudou; são os mesmos poloneses cujas vidas parecem inalteradas desde o início da guerra. “Eu estava ciente da mudança e, ao mesmo tempo, aquilo me fazia pensar que o tempo não havia feito o seu trabalho.”, declara Lanzmann (Idem, p. 290, tradução nossa). Os planos da cidade de Auschwitz, das vilas polonesas e o testemunho indiferente de seus moradores são eles mesmo a metáfora daquilo que permanece inalterado.



Imagem 15: Planos da cidade de Auschwitz em *Shoah* (1985)

Fonte: *Shoah* (1985)



Imagem 16: Testemunhas polonesas em *Shoah* (1985)

Fonte: *Shoah* (1985)

Ainda que a Shoah resista à representação das metáforas, por outro lado, Seligmann não deixa de admitir que “não há representação sem metáfora” (SELIGMANN-SILVA, 1990, p. 88). “Se o Holocausto é incomparável... como representá-lo?”, nos questiona Seligmann afirmando ainda que a metáfora, assim como o *plot*, nos fornece um “indício de comensurabilidade” (SELIGMANN-SILVA, 1990, p. 88).

Daí a dificuldade de se descartar por completo qualquer figuração na representação do Holocausto. Não se pode fazer uma “distinção rigorosa entre discurso histórico e representação da imaginação”, e, portanto, não se pode acreditar em uma “língua pura, absoluta, direta – que se confundiria ela mesma com o evento.” (SELIGMANN-SILVA, 1990, p. 89). A idolatria lanzmaniana se tornaria, aí, sem sentido (Idem).

O dilema que envolve a representação do Holocausto reside então na necessidade e, ao mesmo tempo, na impossibilidade de sua representação. Citando nesse ponto Hartman, Seligmann assinala que o testemunho dos sobreviventes aponta para uma dialética entre memória e esquecimento: a impossibilidade de se separar um movimento do outro. O testemunho deve ser visto como uma forma de esquecimento, como uma “*fuga para frente*” (SELIGMANN-SILVA, 1990, p. 90). Busca-se, nesse sentido, por meio do testemunho a libertação da cena traumática.

Voltando para a questão da experiência traumática, Seligmann afirma que esta é, por sua vez, marcada pelo que ele chama de “um excesso de realidade” (SELIGMANN-SILVA, 1990, p. 91). Apontando aí para a crítica aos efeitos das imagens traumáticas, Seligman-Silva destaca que Hartman já escrevia em seu texto *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust* (1996) que as representações *hiper-realistas* não apenas dessensibilizariam os espectadores como também trariam à tona o que ele chama de *unreality effect*. Já nos primeiros filmes-documentários sobre a Shoah, “onde se percebe um predomínio de cenas extremamente violentas e insuportáveis” (tais quais as produzidas por Bernstein e Stevens), os espectadores simplesmente não aceitavam a realidade do terror (SELIGMANN-SILVA, 1990, p. 95).

Negando totalmente aquilo que viam, essas imagens eram tomadas como falaciosas. Cabe aqui relembrar que Hitchcock, a propósito das cenas gravadas quando da chegada dos aliados aos campos de concentração, recomenda que as tomadas sejam gravadas em planos longos, mostrando conjuntamente sobreviventes e carrascos, escolha que visava evitar justamente tal efeito de incredulidade perante as imagens.

Sobre a necessidade de se retirar a memória do Holocausto da esfera do mito, Seligmann suscita as questões levantadas por Jorge Semprum quando discute que, em razão do elemento inacreditável da “*hiper-realidade*” do campo de concentração, a narração deve lançar mão da arte: “Como contar uma realidade pouco crível”, ele se pergunta, “como suscitar a imaginação do unimaginável a não ser elaborando e trabalhando a realidade, colocando-a em perspectiva?” (SELIGMANN-SILVA, 1990, p. 95).

## 2.1 A *Shoah* de Lanzmann

A construção dessa imaginação do unimaginável em *Shoah*, de Lanzmann, se dá justamente pela memória dos personagens, suscitada por meio de suas lembranças. Daí a importância da discussão do testemunho como representação no cinema; além de ser trabalhada como forma de elaboração do trauma, ela se apresenta como memória da história a ser passada para as gerações seguintes. Essa construção narrativa, por sua vez, encontra diversas dificuldades que, como colocadas acima, decorrem da incomensurabilidade dos eventos vividos.

Lanzmann afirma no livro *Shoah* a necessidade de saber e ver, e também de ver e saber, indissociavelmente (1990a, p. 294). Por essa razão, o diretor nos apresenta em *Shoah* a articulação entre as imagens dos campos vazios, “não lugares de memória”, e a história do evento contada pelo testemunho dos personagens. Como se fossemos levados a revisitar esses lugares por meio dos *travellings* que percorrem as paisagens do que resta dos campos de extermínio podemos “ver” melhor na medida em que o testemunho dos personagens nos permite “conhecer” mais sobre aquilo que vemos.

Parte da construção narrativa de *Shoah*, a voz dos testemunhos nem sempre se apresenta de forma direta. A *misè-en-scene* produzida por Lanzmann, como já apontada no capítulo I, decorre justamente da necessidade de se depositar a história num além das palavras e da voz.

A primeira vez que vi Srebnik, o sobrevivente de Chelmno (que a época tinha treze anos, e era ainda muito jovem), a sua história era de uma confusão extraordinária, e

eu não compreendi nada. Ele viveu tanto o horror que foi esmagado por ele. Eu então continuei por tentativa e erro. Eu fui para os locais dos campos, sozinho, e eu percebi que tinha que combinar as coisas. Era preciso saber e ver, ver e saber. Indissociavelmente. (LANZMANN, 1990a, p. 294, tradução nossa).

Retomando a explicação sobre os tipos de documentários, nem observativo, nem clássico, o estilo que Lanzmann termina por abraçar é o do cinema-verdade. Ainda que se possa dizer que Shoah inaugura uma nova estética do filme de entrevistas, o uso que faz aí das entrevistas retoma o modelo *Crônicas de um Verão* (1961), o clássico documentário de Edgar Morin e Jean Rouch, encontrando guarida aqui no Brasil no trabalho de Eduardo Coutinho, já em *Cabra Marcado para Morrer* (1984).

Leda Tenório da Motta (2016) vê no filme de Lanzmann uma 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. (MOTTA, 2016, p. 55).

Geoffrey H. Hartman, em seu texto *Holocausto, Testemunho, Arte e Trauma*, parte da coletânea *Catástrofe e Representação* coligida por Arthur Nastrovski e Márcio Seligmann-Silva, inicia sua exposição discutindo uma mudança nas relações de conhecimento com as formas de representação, fato especialmente observável no que tange ao tema da Shoah. Apontando questões que dizem respeito aos limites dessa representação, Hartman chama a atenção para os perigos de um “excesso de conhecimento, uma abundância de detalhes sobre a ‘solução final’ fornecidos pelas técnicas modernas da historiografia e pelos registros detalhados e confiantes dos próprios executores” (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 207). De outro lado, estariam os meios visuais, que representariam o risco do conhecimento em “simulacro do evento originário” (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 208).

Ponderando sobre os limites da representação, as questões apontadas por Hartman dizem respeito menos à possibilidade de um evento ser representado do que a questão sobre a verdade ser contemplada por “nossa recusa em estabelecer limites para a representação” (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 208).

Levando em consideração a constatação de que levar a sério as formas de representação significa reconhecer o seu poder de “mover, influenciar, ofender e ferir”, e de que a mídia teria nos tornado a todos “co-espectadores involuntários das atrocidades apresentadas plasticamente e a toda hora” (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 208). Além disso, segue o autor, do descaso midiático com a apresentação de imagens violentas, poderia

surgir o que Hartman descreve como “trauma secundário”, o que afetaria o espectador de “nossos próprios circos romanos”. Ainda que acostumados a exposições de morte e sofrimento, a preocupação do gira em torno dessa exposição rotineira, “que habitua e tende a produzir sentimentos de indiferença” (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 208).

Cabe aqui apontar que tais reflexões estão presentes em nosso próprio cinema. Penúltima obra de Eduardo Coutinho, o documentário “*Um Dia na Vida*” (2016), já apresentava uma preocupação com essa exposição rotineira de notícias e imagens violentas. Reunindo imagens da TV Aberta gravadas durante um período de 24hs, o trabalho de Coutinho é uma reflexão sobre a banalização da catástrofe, misturada em meio ao vai e vem de notícias aleatórias sobre clima e outros assuntos cotidianos.

Não seria, portanto, o impacto potencialmente traumático da imagem visual em si o problema, senão sua rotinização, a visão constante de imagens extremas, “sua circulação como ícones e a frieza com que acabamos encarando imagens desse tipo” (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 209).

Por outro lado, a existência e circulação dessas imagens não constitui por si o problema da representação. As imagens da crueldade exibida nas telas servem e serviram aos seus propósitos de registro histórico. Bernstein apresentou seu filme perante o tribunal de Nuremberg e as imagens que temos da abertura dos campos são fonte de conhecimento da crueldade e frieza empreendidos pelo regime nazista. Comprovam e dão conta do registro da barbárie, da catástrofe, ainda que criticados por Godard quanto à sua convivência em relação ao momento de ação. O que pode ser discutido aqui, por sua vez, são os efeitos de sensibilização de tais imagens. Sobre isso, Hartman afirma que mais importante de que ter o efeito de uma primeira impressão é a possibilidade de rompimento do “próprio estado anestésico, ou o do outro, com a ajuda de uma história” (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 210).

Acolhemos aí a crítica apontada por Hartman sobre o poder de sensibilização das imagens no que ela se refere a importância da história por trás daquilo que se mostra. A identificação com o sofrimento se dá pelo conhecimento, e é sobre isso que discute Rancière (2008) quando escreve em “*A Imagem Intolerável*” que, se o horror é banalizado, a razão não está no fato de assistirmos ou termos acesso a uma quantidade enorme de imagens. O que nós vemos não seria um excesso de corpos mostrados em tela, se não um excesso de “corpos sem nomes”, corpos que são eles mesmos objetos de discussão sem que antes, “a eles tenha sido concedida a palavra”. (RANCIÈRE, 2008, p. 106, tradução nossa).

Por outro, quando se fala em excesso de imagens e seus efeitos dessensibilizadores, não estaríamos, nesse ponto, confundindo os meios utilizados para a difusão de tais imagens, com a própria importância da imagem? Se somos bombardeados com um excesso de imagens, a reflexão sobre essa problemática nos faz perceber que o abjeto não está na imagem em si, mas na forma de seu aparecimento perante nós.

Sobre a narrativa que se extrai da relação entre testemunha e entrevistador, Hartman (2000, p. 212) aponta que essa aliança não apresenta, por mais sinistros que sejam seus conteúdos, “nem uma série imagens fixas que atacam os olhos, nem um manual impessoal da história”. Ao contrário, tal narrativa se assemelharia, segundo o autor, à “mais natural e flexível forma de comunicação humana, a história” (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 212).

Dos apontamentos de Hartman sobre o conteúdo do testemunho e seus efeitos, ressaltamos a importância atribuída pelo autor à interação entre a testemunha e seu ouvinte:

[...] uma história que, mesmo quando descreve um universo de morte, é comunicada por uma pessoa viva, que responde, rememora, pensa, chora e leva adiante. A esperança, é, então, que o trauma secundário, ligado a imagens violentas tornadas cotidianas, não ferirá nem a testemunha, que rememora os eventos, nem jovens adultos e outros observadores à distância, aos quais são mostrados trechos dos testemunhos. (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 213).

Seguindo com a apresentação de Hartman, chegamos ao ponto que interessa à pesquisa no que discute a importância do testemunho, gênero explorado por Lanzmann em sua obra. Referindo-se aos testemunhos orais do *Projeto de Testemunho em Vídeo de Yale*, com sobreviventes de Auschwitz, Hartman (2000, p. 215) afirma que ainda que cada testemunha trave sua própria luta com a memória, é possível que algumas delas, evitando a introspecção, fujam da lembrança “voltando para a recitação de aspectos exteriores.”. No entanto, a importância de tais testemunhos se assenta, justamente, assinala o autor, na possibilidade de superação do bloqueio e de volta da memória. “Nem tudo é contado, mas a luta, claramente visível, é parte do testemunho” (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 215).

A evidência dessa luta contra a memória parece fazer parte da construção narrativa de *Shoah*. Sobre isso, relembra Lanzmann em suas memórias (2011):

Todos os relatos, testemunhos que coletei, mesmo os mais comoventes, paravam em torno de algo central que eu tinha dificuldade de captar. Os começos – a prisão, as blitzes, a armadilha, o ‘transporte’, a promiscuidade, o fedor, a sede, a fome, o engodo, a violência, a seleção à chegada no campo – eram todos parecidos e chegava-se muito rapidamente à terrível rotina da vida concentracionária. (LANZMANN, 2011, p. 364).

A busca do diretor de *Shoah* por um relato que remeta à experiência das câmaras de gás encontra sua oportunidade no colóquio com o barbeiro Abraham Bomba. Considerado por Lanzmann (2011) como um dos heróis de seu filme, Bomba havia sido membro do Sonderkommando de Treblinka, onde cortara os cabelos das mulheres judias dentro das próprias câmaras de gás, conseguindo escapar extraordinariamente, momento em que retornara para o gueto Czestochowa, cidade polonesa de onde era oriundo e de onde havia sido deportado. Lá, Bomba viria a sobreviver a mais um “transporte” para Treblinka.

Encontrando-o em nova York, onde concorda em participar das gravações de *Shoah*, Lanzmann volta a encontrá-lo dois anos mais tarde, agora em Tel Aviv, para onde Bomba se muda com sua família. Sobre esse encontro, Lanzmann (2011, p. 374) descreve que seu personagem o surpreendera com um relato de suas memórias impressionantemente marcado por um “talento oratório” e pela “capacidade de encarnar sua narrativa”. No entanto, à medida que avançavam as filmagens, a dificuldade de se revisitar o passado descrevendo-o em palavras retornava. “Ambos sabíamos que o mais difícil estava por vir”, afirma Lanzmann (2011, p. 375), lembrando que em breve chegariam ao ponto em que Bomba nos contaria sobre o corte de cabelo das mulheres judias dentro das câmaras de gás. “Fui em que tive a ideia da barbearia”, escreve Lanzmann. Seguindo com suas lembranças, descreve ainda:

Bomba não era mais barbeiro, mas gostou da minha sugestão e encarregou-se ele próprio de procurar um salão (...) foi igualmente Abraham que escolheu o cliente, um amigo seu, provavelmente de Czestochowa, cujo cabelo cortou manejando quase ininterruptamente a tesoura durante todo o tempo da sequência. (LANZMANN, 2011, p. 375).

Voltando-nos à construção criativa no que diz respeito à encenação, que conflui esta por sua vez com o conteúdo do testemunho na medida em que transforma a relação entre entrevistador e entrevistado, Bomba encena para a câmera ao mesmo tempo em que nos presta seu relato não só com palavras, mas ainda com ações que remetem àquelas que empreendia dentro da história que conta. Sobre isso, Lanzmann comenta: “os mesmos gestos, pensei, poderiam ser o suporte, a muleta dos sentimentos, talvez lhe facilitassem o trabalho de fala e demonstração que ele teria de efetuar em frente da câmera” (LANZMANN, 2011, p. 376).

Momento extraordinário dentre os diversos testemunhos presente em *Shoah*, a tomada com Bomba nos fornece o conteúdo que fala Hartman quando se refere que ainda que nem tudo

seja contado, a luta, “claramente visível, é parte do testemunho” (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 215). Isso porque, como apontaremos pelas próprias palavras de Lanzmann, o testemunho de Bomba, pela sua carga emocional e conteúdo dramático, funda uma nova relação entre testemunha e entrevistado. A insistência de Lanzmann que, a sua maneira, insiste com a dor do outro, revela, por meio do discurso de Bomba, a dificuldade de se lidar com as memórias de um passado marcado pelo trauma. “Existem verdadeiramente dois momentos nessa longa sequência”, relembra Lanzmann (2011) se referindo a conhecida tomada feito com Bomba dentro da barbearia:

[...] no início da narrativa, Abraham assume um tom neutro, objetivo, distanciado, como se tudo o que vai contar não lhe dissesse respeito, como se o horror se pudesse produzir, quase que harmoniosamente, sem que ele esteja implicado. Minhas perguntas não deixam que ele prossiga como gostaria, são de início perguntas topográficas, exigem indicações de espaço e tempo. (LANZMANN. 2011, p. 376).

Perguntas que dizem respeito à contextualização do espectador mais do que a experiência de rememoração do personagem, elas autorizam Lanzmann a ousar sua pergunta mais difícil: “O que você sentiu na primeira vez em que viu aparecer na câmara de gás todas aquelas mulheres nuas, e aquelas crianças também nuas?” (2011, p. 376). Nesse momento, fundamental para a análise da luta contra a memória, a humanidade do personagem, fundada na dor da lembrança que revisita o passado terrível, é trazida à tona.

Descrevendo suas próprias impressões sobre esse momento, Lanzmann comenta sobre o momento da gravação (2011, p. 375): “alguma coisa no semblante de Bomba, no timbre de sua voz, nos silêncios que espaçavam suas palavras, me alertou”, comenta Lanzmann se referindo ao que ele chamou de “uma tensão visível, palpável”, crescia durante a rodagem da cena. “eu não sabia que era, não tinha certeza, mas tive a sensação de que algo essencial iria, poderia se produzir” (2011, p. 375).

Das entrevistas coletadas por Lanzmann e traduzidas para o livro “*Shoah, Vozes e Faces do Holocausto*”, transcrevemos a passagem que traz o testemunho de Bomba (1987, p. 155 e ss.):

Sabe, sentir ali... Era muito duro sentir o que quer que fosse: imagine, trabalhar dia e noite entre os mortos, os cadáveres, seus sentimentos desapareciam, você estava morto para o sentimento, morto para tudo. Vou contar-lhes uma coisa: durante o período em que fui barbeiro na câmara de gás, chegaram mulheres com um transporte procedente de minha cidade, Czestochowa. Eu conhecia muitas delas.

– Conhecia-as? (Lanzmann)

Sim, eu as conhecia, moravam na mesma cidade. Morava na mesma rua. Algumas eram amigas próximas. E quando me viram, todas se agarraram a mim. “Abe, o que está fazendo aqui? O que vão fazer conosco?” O que você podia dizer-lhes? O que podia dizer? Um de meus amigos, que estava lá comigo, ele também era um bom

cabelereiro na minha cidade. Quando sua mulher e sua irmã entraram na câmara de gás...

Nesse momento, Lanzmann pede que Bomba continue: “*Você deve, é preciso*”. Bomba prossegue, a sua maneira, travado pela dor das memórias e pela emoção que já emerge de sua fala. Relembrando a cena, Lanzmann descreve (2011, p. 375): “Nesse exato momento, aquele morto para os sentimentos foi submergido pelo sentimento com uma violência tal que ele não conseguiu ir adiante”.

- Continue, Abe. Você deve. É preciso. (LANZMANN)
- Horrível demais... (ABRAHAM BOMBA)
- Eu lhe peço, devemos fazê-lo. Você sabe. (LANZMANN)
- Eu não poderei (ABRAHAM BOMBA)
- É preciso, sei que é muito duro, eu sei, perdoe-me. (LANZMANN)
- Não prolongue isso... (ABRAHAM BOMBA)
- Eu lhe peço, continue. (LANZMANN)
- Eu lhe disse: será muito duro. Eles colocavam aquilo em sacos que eram despachados para a Alemanha.” (LANZMANN, 1987, p. 156).

Comentando sobre a importância de se transmitir a “experiência terrível” por meio do testemunho, Hartman (2000, p. 215) comenta que precisaríamos “de todas as nossas instituições de memória: da escrita histórica tanto quanto do testemunho, do testemunho tanto quanto da arte”. Isso porque, esse testemunho, considerado não somente como um produto, mas como um processo humanizador e transitivo, “atua sobre o passado resgatando o individual, com rosto e nomes próprios, do lugar do terror no qual aquele rosto e aquele nome foram levados embora” (HARTMAN, 2000, p. 215).

Parecendo ser essa mesma a função da entrevista com Bomba no que ela revela a dificuldade do personagem em colocar suas lembranças em palavras, Lanzmann reconhece que para ele as lágrimas de Abraham eram “preciosas como sangue”, funcionando como “o selo da verdade, a própria encarnação” (2011, p. 378). A atuação do diretor sobre uma memória do passado com fins de se resgatar o individual com “rosto e nome próprios” fica aí evidenciado como procedimento criativo lanzmaniano.

Nesse sentido, se valendo do testemunho com vítimas diretas do extermínio empregado contra homens e mulheres nos campos de concentração, Lanzmann trata nessa análise de um

testemunho que, nas palavras de Hartman, “toca o presente” (2000, p. 215). Funcionando como uma forma de transmissão do evento terrível, um modo não traumatizante de representação, Hartman afirma que os testemunhos em vídeo restauram a “memória profunda”, tanto quanto detalhes informativos que nos dão conta do terror e do sofrimento. Importante apontar aqui o que a autor coloca quando discute o testemunho em vídeo como um meio para a reconquista da imagem de humanidade do sobrevivente:

O que não tem sido totalmente apreciado é o fato de que os relatos das testemunhas são duplamente ligados à realidade social: não só, é claro, por meio de seus conteúdos explícitos, uma figuração da realidade social in extremis, mas de forma mais sutil, por meio do tempo e do lugar (o ambiente da memória) no qual são registrados. Ficamos sabendo da readaptação dos sobreviventes e de suas circunstâncias atuais. (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 216 -217).

Considerando o testemunho, nesse sentido, como uma forma menos problemática do que dramas documentários que “buscam nos esmagar com imagens cruas”, ou mesmo como chama o autor, com “modalidades simbólicas que aspiram ao mistério ou a generalidades”, Hartman especifica sua intenção de examinar ambas as modalidades de representação. Sobre o uso indiscriminado de imagens que remetam aos horrores da guerra, por exemplo, Hartman direciona sua crítica ao que ele chama de um “realismo maciço sem qualquer consideração por uma restrição da representação” (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 219). Nestes casos, em que “a profundidade da ilusão não seja equilibrada pela profundidade da reflexão”, o que se estabelece é um efeito que não simplesmente dessensibiliza, mas que resulta no oposto daquilo que era sua intenção: “um efeito de irrealidade, que fatalmente mina a pretensão do realismo de figurar a realidade” (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 219).

O estético, nesses casos, é denunciado pelo autor por sua “suposta frieza em relação a preocupações sociais e históricas, ou ainda por sua exploração, por permitir ao espectador sentir prazer ao ver o sofrimento de outros” (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 219).

Finalizando nossos apontamentos em relação à crítica pronunciada por Hartman em relação às imagens traumáticas bem como ao valor do relato do testemunho das vítimas que nos contam suas memórias, cabe antes assinalarmos o contraponto que o autor descreve sobre os efeitos da arte na representação da dor. Sobre seus desdobramentos, Hartman afirma que “a arte cria um efeito de irrealidade que não é alienador ou dessensibilizador”. À distinção das imagens dessensibilizadoras, anteriormente apontadas, a arte, por sua vez, nos forneceria um espaço seguro, “*algo como uma casa segura para a emoção e a empatia*”. Seguindo com uma

metáfora que podemos transpor para o que vemos diante dos relato da morte nos contada pelos sobreviventes da *Shoah*, destacamos o que escreve Hartman quando afirma: “As lágrimas que derramamos, como as de Enéias quando vê a destruição de Tróia, representada nas paredes de Cartago, são uma forma de reconhecimento e não um ato de exploração do passado” (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 220).

Direcionando sua atenção às representações que lança mão a mídia realista moderna, Hartman assinala aí a visão da crítica que argumenta que a ficcionalidade sacramentada pela mídia em imagens repetidas faz com que estas se tornem “metonímias da realidade”. (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 220). “Deve haver verdade histórica, mas não podemos desprezar o paradoxo de que o realismo cinematográfico produz seu próprio efeito de irrealidade” (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 220).

Em oposição a maneira como Hollywood estrutura suas ficções, e apontando a crítica a filmes como *A Lista de Schindler*, de Steven Spielberg, Hartman profere que a mídia realista moderna, ainda que nas mãos de “um diretor tão brilhante como Spielberg”, continua distorcida por um efeito de irrealidade mais “subversivo que o esteticismo” (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 221). Fazendo, por sua vez, o elogio do testemunho em oposição a crítica à ficção hollywoodiana bem como a estetização da dor, Hartman afirma em relação aos testemunhos que por contraste, seu impacto seria “extraordinariamente íntimo”, uma vez que “sem distância estética ou realismo simulado” não haveria que se falar em efeito de irrealidade (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 222).

Por outro lado, a questão central se dirige agora, como afirma o crítico da representação da catástrofe, não mais na possibilidade de uma arte realista, mas na possibilidade e nas condições da experiência. Sobre isso, segue o autor destacando que a memória usada na narração não seria simplesmente “um nascer póstumo da experiência, uma formação secundária” (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 221). Ela possibilitaria, por sua vez, a experiência. “...permite que aquilo que chamamos de o real penetre na consciência e na apresentação das palavras” (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 221).

Retornamos neste momento com a frase pronunciada por Hartman: “Não podemos permitir que apenas as imagens feitas pelos executores habitem a memória” (2000, p. 216), ressalvando, no entanto, que não significa dizer, por outro lado, que elas devam ser ignoradas.

Por fim, concordando com o autor quando este pronuncia que “a memória é evidência de continuidade: de que o futuro terá um passado” (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA;

NESTROVSKI, 2000, p. 223), não podemos deixar de ressaltar aqui a importância que os testemunhos presentes em *Shoah*, assim como todos os outros testemunhos de eventos traumáticos representam para a construção de um futuro que relembra e conhece seu passado.

### 2.1.1 A *Shoah* de Godard

Fazendo o contraponto ao ascetismo lanzmaniano quanto ao valor do testemunho e a sua refutação ao uso das imagens de arquivo, a análise se volta aqui para o cinema de Godard e o uso da montagem na igualmente monumental série “*Histoire(s) du Cinéma*”.

A indisposição entre imagens e testemunho ganha contorno de polêmica intelectual viva diante da contestação vinda da parte de autores para os quais, contrariamente, a imagem e o imaginário não apenas têm peso no terreno testemunhal mas são instrumentos privilegiados da captura do real traumático.

Apontando Lanzmann e Godard como os autores das duas formas cinematográficas que dão a ver a indústria de morte empreendida pelo regime nazista, Didi-Huberman, autor de *Imagens Apesar de Tudo*, compara:

Claude Lanzmann, em sua obra, no filme *Shoah*, criou um tipo de montagem que traz de volta os rostos, os testemunhos e as próprias paisagens para um centro jamais atingido: montagem centrípeta, elogio da lentidão (...) Já Jean-Luc Godard, nas *Histórias(s) do Cinema*, criou um tipo de montagem que põe em polvorosa os documentos, as citações, os excertos de filmes num espaço jamais preenchido: montagem centrífuga, elogio da velocidade. (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 161).

Essa polaridade, aqui discutida como a oposição do testemunho da voz e das imagens, funcionaria como um “laço de complementariedade”, uma vez que tanto a forma de Lanzmann quanto a de Godard encontrariam uma na outra o seu “*contra-motivo*”. (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 161). “*Godard e Lanzmann crêem ambos que a Shoah nos leva a repensar toda a nossa relação com a imagem*”, descreve Didi-Huberman (2012a, p. 161), destacando que, para Lanzmann, nenhuma imagem seria capaz de nos contar sobre a Shoah enquanto que, para Godard, “todas as imagens, doravante, não nos falam senão disso” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 161).

*Shoah* é uma “montagem de imagens realizada a partir de entrevistas feitas aos sobreviventes da Shoah, (2012a, p. 163), assinala Didi-Huberman, lembrando ainda o que filme de Lanzmann deve em sua concepção à historiografia do documentário, sobretudo a *Noite e Neblina*: “a montagem de imagens do passado com os testemunhos do presente percorre todo

um espectro de soluções formais do qual nenhuma regra poderia ser extraída” (2012a, p. 170). Bastando não sermos “*ingênuos*”, preconiza o autor, voltando sua argumentação para destacar que os arquivos “não nos dão toda a verdade” e existem somente porque “se constroem a partir do conjunto das questões ponderadas que lhes devemos colocar” (2012a, p. 170).

Godard, por sua vez, situa a discussão sobre a representação no que Didi-Huberman chama de “sístole e diástole” da própria imagem: “trata-se de uma pulsação – o nosso ‘duplo regime da imagem’, ‘capacidade de dar mais que aquilo que se espera, de perturbar o olhar, de rasgar o véu” (2012a, p. 172).

Na primeira parte de *Imagens Apesar de Tudo*, Didi-Huberman evoca a exposição *Mémoires des camps: photographies des camps de concentration et d’extermination nazis (1933-1999)*, realizada em Paris, entre 12 de janeiro e 25 de março de 2001, sob curadoria de Pierre Bonhomme e Clément Chéroux, onde são exibidas quatro fotografias tiradas por um membro do *sonderkommando*, (o comando especial formado por judeus detidos) e que registram cenas do extermínio nos campos de concentração de Auschwitz-Birkenau. Em duas delas, imagens da cremação de corpos gaseados nas fossas de incineração ao ar livre. Nas outras duas, vemos mulheres sendo conduzidas para a mesma câmara de gás.

Sobre as ruínas que restam daquilo que um dia foi o campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, assim o descreve:

O sítio do crematório V forma uma espécie de clareira no bosque de bétulas. Em novembro de 1942, começaram as obras de construção, e em 5 de abril de 1943, os SS já podiam organizar ali uma primeira asfixia em massa nas câmaras de gás. Hoje, o visitante não vê senão aproximadamente o que viram os soviéticos em janeiro de 1945: simples ruínas, um monte de escombros diante dos quais uma pequena placa ‘passagem interdita’, sugere ‘não entrar’. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 45).

Como escreve Ilana Feldman nas notas à edição brasileira do livro *Cascas*, também escrito por Didi-Huberman e também girando em torno da Shoah, uma semana após a abertura da exposição *Memóire des camps*, Lanzmann concede uma entrevista ao jornal *Le Monde*, onde “critica enfaticamente o projeto da exposição e recusa a exibição pública de imagens de arquivo do Holocausto”, não sem antes dedicar “sérias ressalvas aos textos contidos no catálogo, entre eles o de Georges Didi-Huberman”. Além de Lanzmann, Gérard Wacjman e Elisabeth Pagnoux publicam suas respectivas críticas ao uso das imagens da Shoah na revista *Les Temps Modernes*, editada pelo próprio diretor de Shoah.

Interessa-nos a defesa que faz Didi-Huberman (2012a, p. 15) da exposição ao referir-se as fotografias como “quatro pedaços de películas arrancadas ao inferno” e ao ponderar que “Para saber é preciso imaginar”. Devemos imaginar esse imaginável tão pesado, pronuncia o

autor, para usá-lo como uma forma de “resposta que se oferece, como uma dívida contraída para com as palavras e as imagens que alguns deportados arrancaram, para nós, ao pavoroso real de sua experiência” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 15).

Trata-se de imagens que nos fazem imaginar, apesar de tudo, apesar do inferno que retratam. Utilizando-se do enunciado central da série *Histoire(s) du Cinéma*, em que Godard peremptoriamente nos assinala: “*Mesmo marcado pela morte, um simples retângulo de 35 milímetros salva a honra de todo o real*”, Didi-Huberman (2012a) leva o problema para o campo do cinema documental e reacende o debate entre Lanzman e Godard quanto ao uso das imagens de arquivo.

Sobre a defesa das imagens da Shoah, Didi-Huberman discute em resposta à crítica de Wacjman e Pagnoux que em relação a esses registros, muitas vezes não nos resta “senão imaginar, o que não quer dizer, evidentemente, esgotar a verdade daquilo que imaginamos” (2012a, p. 87). Sobre a resistência às imagens, Didi-Huberman dirige sua crítica aos iconoclastas, destacando que seu modo de agir é marcado pela retomada das “rejeições em bloco, retóricas de censura moral, vontade de destruir ídolos, repetição colérica das mesmas impossibilidades de direito” (2012a, p. 88).

Levantando as origens histórico religiosas da separação entre idólatras e iconoclastas, Leda Tenório da Motta (2015, p. 29) destaca que na tradição judaico-cristã, “a palavra sobrepuja a imagem”, ainda que o catolicismo vacile entre “dar combate aos ídolos pagãos e reinterpretar a obstinação do judaísmo em relação às imagens”. Sobre a abjeção aos ídolos, Motta ressalta que “arraiga-se na tradição letrada a ideia do conhecimento que prescindem da figura”. (2015, p. 30). Mote presente na construção narrativa de Shoah, a disputa entre iconoclasta e idólatras encontra guarida na oposição Lanzmann x Godard.

Em sua defesa das imagens retiradas “do inferno”, Didi-Huberman trata da abjeção do iconoclasta em relação à imagem discorrendo que tal recusa decorre de uma valoração “bem maior do que aquele que lhe confere o mais ferrenho iconófilo” (2012, p. 88). Disputa que advém desde as “querelas bizantinas e desde os pais da Igreja Ocidental”, a dimensão problemática é histórica e nos acompanha até os dias atuais (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 88).

“A imagem é feita de tudo”, destaca Didi-Huberman, referindo-se a sua natureza que contempla, ao mesmo tempo, “coisas visíveis misturadas com coisas confusas (...) coisas enganadoras misturadas com coisas reveladoras (...) formas visuais misturadas com pensamentos em ato” (2012a, p. 89) “nem tudo”, “nem nada” (Idem), é justamente porque a imagem “não é toda”, ou seja, porque ela mesma não dá conta de nos dizer tudo sobre aquilo

que registra, que Didi-Huberman afirma: “...há imagens da Shoah que, se não dizem tudo – e muito menos o ‘todo’ – da Shoah, são, todavia, dignas de serem vistas e interrogadas como fatos característicos e como testemunhos desta trágica história que valem por si mesmos” (2012a, p. 89).

Com isso, Didi-Huberman justifica o uso das imagens que captam o horror dos campos de *Birkenau-Auschwitz* para mostrar que, apesar de tudo, elas importam. Tanto importam que tanto Godard se utiliza de imagens de arquivo tomadas quando da abertura dos campos pelos aliados em sua série *Histoire(s) du Cinéma*, quanto Farocki se vale das fotografias apresentadas na exposição *Memóire des camps* para exibi-las na montagem de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (1988). As fotografias tiradas pelo prisioneiro que arriscou sua vida ao tirá-las tanto importam que é com elas que o cinema tenta sua redenção naquilo que Godard o culpa por sua omissão no registro da guerra.

Da análise da natureza da imagem destacada por Didi-Huberman (2012a, p. 161) no que ele a descreve como misto “de impureza, de coisas visíveis misturadas com coisas confusas, de coisas enganadoras misturada com coisas reveladoras, de formas visuais misturadas com pensamentos em ato”, fazemos a comparação com o próprio procedimento criativo de Godard expresso na montagem *Histoire(s) du Cinéma*. “Montagem centrífuga, elogio velocidade. É uma espécie de grande fuga que dissemina o tempo das quatro horas e meia que dura o seu filme.”, pronuncia Didi-Huberman (2012a, p. 161) para acrescentar, nas páginas seguintes, que a montagem é “a arte de produzir esta força que pensa” (Idem, p. 176), e que, neste sentido, a dialética da montagem de Godard deve ser entendida como “uma colisão desmultiplicada de palavras e de imagens: as imagens chocam entre si para que surjam palavras, as palavras chocam entre si para que surjam imagens” (2012a, p. 177).

Forma de dar a ver as coisas e de nos proporcionar um conhecimento com base em uma estratégia de montagem, não se tratam de “*imagens justas, mas justo imagens*”, pronuncia Godard<sup>12</sup>, parecendo querer explicar o próprio mote de *Histoire(s)*, sua razão de ser.

Podemos apontar que a montagem godardiana é o contraponto da encenação lanzmanniana da voz: procedimento que inclui diferentes registros visuais, Godard pensa na mesma linha de Didi-Huberman que defende que ainda que imagens não consigam dar conta do real, elas não podem ser descartadas (2012a). Afinal, “as imagens nunca dão ‘tudo a ver’; elas conseguem mostrar a ausência a partir do ‘nem tudo a ver’ que elas nos propõem constantemente.”, afirma Huberman (2012a, p. 160). Concordando com a assertiva do autor quando escreve que não é

---

<sup>12</sup> Cap. 1A – *Toutes les histoires*

proibindo as imagens que “mostraremos melhor a ausência de mortos” (Idem), destacamos a importância da obra de Godard no que ela, traçando a história do cinema no séc. XX, dá a ver a ausência do próprio cinema na Guerra. A montagem das cenas e dos planos em *Histoire(s) du Cinéma* mostra que, durante a guerra, as imagens do cinema são substituídas pelas imagens captadas do real. Um real marcado pela morte. Sobre isso, pronuncia Godard no primeiro capítulo da série: “*É o pobre cinema das atualidades que tem de lavar de toda a suspeita o sangue e as lágrimas, como se limpa a calçada quando é demasiado tarde e o exército já disparou sobre a multidão.*”



Imagem 17: sequência de *Toutes les Histoires*  
Fonte: *Histoire(s) du Cinéma* (1988/1998)



Imagem 18: Sequência de *Toutes les Histoires* (1988)  
Fonte: *Histoire(s) du Cinéma* (1988/1998)

Ainda que a montagem das cenas nos dê conta dessa ausência, Godard pronuncia em voz *off* aquilo mesmo que já cobrava do cinema:

Esquecer a exterminação é parte da exterminação / História do Cinema / História sem palavra / História da noite /

Por quase cinquenta anos na escuridão / o público do cinema queima a imaginação  
para esquentar o real / Agora o real busca sua revanche / Ele quer lágrimas reais e  
sangue verdadeiro /

De Vienna a Madri / de Siodmaka a Capra / de Paris a Los Angeles e Moscou / de  
Renoir a Malraux e Dovjenko / os grandes realizadores do cinema foram incapazes de  
controlar a vingança que eles encenaram por tantas e tantas vezes

O sofrimento não é uma estrela / assim como não o são a igreja queimada ou o interior  
bombardeado

O pobre cinema de notícias que deve limpar o sangue e as lágrimas de qualquer  
suspeita como as ruas são limpas tardiamente depois que os exércitos atiraram contra  
as massas

A essa locução do primeiro ciclo da série se seguem os registros de arquivo da guerra. Da ausência de imagens do cinema nessa sequência se revela a omissão. A montagem de som, imagem e texto compõem a cena que dá início à história da 2ª Guerra Mundial. A inscrição “*Abandonado*” é sobreposta a um *travelling* que percorre uma estrada onde vemos um tanque de guerra. Na cena que se segue, o *lettering* com a inscrição “*Os homens*” é sobreposta ao registros visual de soldados que marcham para a guerra. Enquanto “formas visuais misturadas com pensamentos em ato” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 89), a composição godardiana não deixa de cobrar das imagens e do cinema mais do que apenas registro do real.

O que Didi-Huberman chama de “tentativa incessante de mostrar o que não se pode ver” tanto mais nos interessa quanto, além de constituir a natureza da própria imagem, refere-se a montagem que Godard nos dá a ver em *Histoire(s) du Cinéma* (2012a, p. 171).

O que Wacjman desconhece é que a própria noção de imagem – na sua história como na sua antropologia – se confunde precisamente com a tentativa incessante de mostrar o que não se pode ver. Não podemos ver o desejo enquanto tal, mas os pintores souberam utilizar o escarlate para o mostrar; não podemos ver a morte, mas os escultores souberam modelar o espaço como se fosse a porta de um túmulo que nos olha (...). (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 171).

O que Didi-Huberman nos conta é que toda a história das imagens se revela como uma tentativa para dar a ver o que ele chama de “superação visual das oposições triviais” no que elas se referem ao “visível e o invisível” (2012a, p. 171).

O pensamento de Didi-Huberman aponta para a ideia de que a variedade de imagens e suas conjunções, suas montagens, “por mais lacunares e relativas que sejam”, nos trazem novos modos de mostrar aquilo que não vemos, ou “aquilo que nos escapa” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 171).

Essa conjunção de imagens que dão a ver aquilo que nos escapa se configura como o procedimento que mais nos interessa no processo criativo da montagem de Godard e Lanzmann

cuja análise será feita no capítulo final da pesquisa. Nos cumpre destacar, neste momento, o que Didi-Huberman afirma ser “a mais simples forma de mostrar aquilo que nos escapa” (2012a, p. 171), que seria montar “o seu desvio figural”, por meio da associação de outras perspectivas ou “vários tempos do mesmo fenômeno” (2012a, p. 171).

Enquanto Lanzmann “exige palavra após palavra, toda a precisão visual possível”, Godard escolhe “mostrar o próprio cinema e a sua própria reminiscência” por meio de uma montagem sustentada pelo que ele chama de “economia do sintoma”: [...] “os acidentes, os choques, as quedas de imagens umas sobre as outras deixam então escapar algo que não se vê neste ou naquele fragmento de filme, mas que aparece, diferencialmente, como obsessão generalizada” (2012a, p. 172).

Detenhamo-nos na montagem godardiana: “Godard (...) só vê e só constrói imagens plurais, isto é, captadas nos seus efeitos de montagem.”, pronuncia Didi-Huberman quando reconhece que a pulsação de *Histoire(s) du Cinéma* advém do uso que Godard faz das imagens enquanto montagens (2012a, p. 174). Didi-Huberman fala ainda em *sístole e diástole* da imagem referindo-se ao seu duplo regime “- através do qual o limite se torna transgressão” (2012a, p. 172). Capacidade de “perturbar o olhar, rasgar o véu”, essa função é observada na montagem de Godard quando narra por meio da sequência de imagens, ou ainda em Lanzmann quando da sua insistência na reminiscência da dor se funde o pacto entre personagem e espectador. Duas formas de trabalhar a dor por meio da imagem, se não a do sobrevivente de Treblinka, a das histórias do cinema.

Destaca Didi-Huberman que “a montagem intensifica a imagem e confere à experiência visual um poder que as nossas certezas ou hábitos visíveis pacificam ou velam” (2012a, p. 174), analisando que as associações entre imagens e sentimentos, percebida na obra de grandes diretores como Alfred Hitchcock, prescindem de falsificações cinematográficas. “Hitchcock era o único homem que podia fazer tremer milhões de pessoas (...) mostrando apenas uma série de garrafas de Bordeaux arrumadas umas ao lado das outras.”, aponta Godard (1980, p. 412/415) destacado por Didi-Huberman (2012a, p. 173).

Assim como Godard constrói sua narrativa sobre a história do cinema por meio de uma montagem de sequências fragmentárias de filmes produzidos sobre a 2ª Guerra Mundial, é justamente a montagem enquanto construção de imagens quem narra a história e é ela própria quem “confere às imagens esse estatuto de enunciação que as tornará, de acordo com o seu valor de uso, justas ou injustas” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 174).

A dimensão construtiva da montagem assume posição central na discussão da representação da catástrofe e não há mais que se falar em imagem una. Pelo menos no cinema

de Godard. O significado implicado a cada fotograma e a cada excerto da história do cinema só pode ser então compreendido à luz da sua posição em meio ao todo da montagem. Sobre isso, Godard postula na própria narração de *Histoire (s) du Cinema*: “O cinematógrafo nunca quis criar um evento/ mas sim uma visão” (GODARD, *Toutes les histoire*, 1988).

Essa visão, traduzida na montagem, é o que Didi-Huberman afirma se encarregar da “mostração das diferenças” (2012, p. 176). A evidência daquilo que não vemos só se transparecesse se não por meio da sua ausência ou relevância dentro do todo. Por isso, Didi-Huberman pronuncia: “Precisamos montar o que não podemos ver, para, se possível, dar a pensar as diferenças (...) como uma forma de dar a conhecer apesar de tudo aquilo que é impossível ver inteiramente” (2012a, p. 174).

Sobrepondo imagens, citações, texto e locução, a montagem de Godard evidencia esse algo que “não podemos ver” como *ausência*, ou ainda como *reflexão*. (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 176). Afinal, “não é a montagem que, num filme, se encarrega da *mostração das diferenças?*” (Idem, grifos do autor). É nesse sentido que a montagem se torna imprescindível para “pensar as diferenças” e, sobretudo, “dar a *conhecer apesar de tudo* aquilo que é impossível ver”, daquilo que “permanece inacessível como um *todo*”. (Idem, p. 176, grifos do autor).

[...] é então que a imagem adquire uma legibilidade que decorre diretamente das escolhas de montagem: ela funda-se numa ‘aproximação de incomensuráveis, mas não deixa de produzir um autêntico ‘fraseado da história’” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 177).

Em seu artigo “*Salvar a Honra do Real: Didi-Huberman e as imagens de Godard*”, Leda Tenório da Motta analisa a montagem godardiana e os pensamentos que combatem a tese de impossibilidade de figuração da *Shoah*. Discorrendo sobre a importância do cinema de Godard enquanto expressão dramática do uso das imagens, Motta faz a ponte entre o que seria a montagem godardiana e o poder desvelador do cinema. Tal como formula Sigfried Kracauer (1968, p. 300, tradução nossa), “o filme torna visível o que não tínhamos visto, e talvez não pudessemos ver, antes dele”, Motta nos relembra que as imagens vêm para salvar o real do seu “*manto de invisibilidade*” (MOTTA, 2016. p. 58).

É em seu livro *Theory of Cinema* que Kracauer assinala o poder de revelação da arte cinematográfica. Acreditando na potencialidade do filme enquanto obra que nos permite descobrir as evidências do “mundo material” com “suas correspondências psicofísicas” (KRACAUER, 1968, p. 300, tradução nossa), o cinema possibilita que o espectador vivencie o mundo enviezadamente, por meio das lentes da câmera, o que lhe redimiria de seu estado de

dormência e não existência (1968). Citando o crítico francês Gabriel Marcel (1954, p. 18/19) Kracauer destaca que o documentário aprofunda e torna “mais íntimas nossas relações com o mundo em que vivemos” (1968, p. 304, tradução nossa), ainda que esse mundo seja marcado pelos horrores da guerra.

Do ponto onde nos narra sua visão dos campos, Didi-Huberman escreve a importância das quatro fotografias que “constituem até o dia de hoje, os únicos testemunhos visuais de uma operação de asfixia por meio de gás no próprio tempo de seu desenrolar” (2017, p. 46). No que acrescenta que foi do caráter excepcional de tais documentos que os curadores do museu do Estado de Auschwitz-Birkenau decidiram por instalar em frente às ruínas do campo, três lápides com a imagem das três fotografias (DIDI-HUBERMAN, 2017).

O cinema, assim como a fotografia, nos coloca “face a face com aquilo que tememos.”, escreve Kracauer (1968, p. 305, tradução nossa). Seja por meio do testemunho do sofrimento daquele que nos conta sua história, ou seja através das imagens que registram aquilo que nossos olhos não presenciaram, o desafio além de tudo resta em nos despirmos de preconceitos para enfrentar a realidade do que nos confronta (KRACAUER, 1968).

Associando o mito da medusa às imagens moventes, Kracauer lembra que Perseu somente consegue cortar a cabeça do monstro quando vê sua imagem refletida no escudo de Atenas (1968). A moral do mito revela que nós não só não podemos como não conseguimos ver o horror real uma vez que ele nos paralisa com um “medo que nos cega” (Idem, p. 305, tradução nossa), e que dele somente tomaremos conhecimento por meio de imagens que reproduzem sua aparência real. A comparação entre a natureza do cinema enquanto espelho da realidade reafirma que dependemos da mediação das telas para enxergarmos os acontecimentos que “nos petrificariam” na vida real (Idem, p. 305, tradução nossa). Essa inconsistência entre imagem e realidade supera seus limites e nos leva ao encontro dos testemunhos dos sobreviventes de *Shoah* e aos registros de *Histoire(s) du Cinéma*. Tanto aqueles que se arriscaram a rememorar um passado extremamente doloroso, como aquele que arriscou a vida para registrar o mais terrível do real, são eles mesmos nossos heróis petrificados.

A moral do mito se desenvolve na análise de Kracauer (1968) e se a história sugere que as imagens refletidas no escudo ou na tela do cinema são fins para seus meios, a sua missão é levar o espectador a enfrentar o horror que emerge aos olhos. “Muitos filmes de guerra se entregam às crueldades por esta mesma razão” o, segue Kracauer (1968, p. 305, tradução nossa) questionando ainda: “serviriam assim a estes propósitos?”.

Se a decapitação do mito não é ela mesmo o fim da história, Atenas usaria ainda a medusa decapitada para assustar os seus inimigos. Perseu, o espectador que se submeteu às

imagens refletidas, não acabou com o fantasma (KRACAUER, 1968). Nesse ponto, destacamos que a discussão sobre os efeitos das imagens da catástrofe discutida por Wajcman, Lanzmann e Hartman, já era levantada por Kracauer muito antes da exposição das quatro fotografias tomadas em Birkenau, e antes ainda das imagens de Godard em *Histoire(s)*: assim como as imagens refletidas no escudo de Perseu, as imagens projetadas nas tela do cinema “seriam capazes de induzir o espectador a decapitar o horror que elas refletem”? (KRACAUER, 1968, p. 305, tradução nossa). O debate gira novamente em torno do valor das imagens: qual o sentido de buscar significado na reprodução de imagens cujos efeitos são tão imprecisos quanto incertos? (KRACAUER, 1968).

“Os horrores refletidos no espelho são um fim em si mesmo”, preconiza Kracauer (1968, p. 306, tradução nossa). Ao tomar consciência dessas imagens, o espectador incorporaria em sua memória coisas horríveis demais para serem vistas na realidade. Ao assistirmos as imagens do horror dos campos de concentração por meio das telas do cinema (KRACAUER, 1968), “redimimos o horror da sua invisibilidade”, horror escondido por trás do “véu do pânico e da imaginação” (KRACAUER, 1968, p. 306, tradução nossa).

Experiência libertadora no que ela remove um dos mais poderosos tabus, Kracauer destaca que talvez o maior feito de Perseu não tenha sido a decapitação do monstro, mas a coragem de superar seus pavores e olhar sua imagem refletida no espelho. “Não teria sido isso precisamente o que lhe permitiu decapitar o monstro?” (KRACAUER, 1968, tradução nossa).

Ainda que Lanzmann rejeite os arquivos da Shoah, o valor das imagens como fonte de conhecimento para o autor fica evidente na própria história de concepção do filme. Não se pode negar que a escolha estética enquanto procedimento criativo pressupõe que Lanzmann ele mesmo já tivesse conhecimento das imagens a que se recusa. Nesse sentido, a imagem da medusa decapitada não seria ela mesma a obra com que nos contempla aquele que, a sua maneira, enfrentou o monstro? Exibida como monumento para aqueles que ousam perturbar o reino de Atenas, nem *Shoah* nem *Histoire(s)* hesitam em relembrar os horrores que petrificaram aqueles que a viram.

Em *A Lebre da Patagônia*, sobre os procedimentos criativos da construção de *Shoah*, Lanzmann escreve:

Eu ignorava por completo como iria proceder, que audácia insana teria que mobilizar, a que perigo teria que me expor. Soube também muito cedo que não recorreria a imagens de arquivo (...) Mas eu já vira filmes feitos a partir de imagens de arquivo, *Le temps du ghetto* (Nos tempos do gueto) de Frédéric Rossif, por exemplo, que me chocou porque ele não cita suas fontes, não diz nada sobre a proveniência dos documentos utilizados”. (LANZMANN, 2011, p. 361).

Em outra passagem, Lanzmann relembra ainda seu encontro com o judeu a quem ele chama de Kissel, notório por sua obsessão em colecionar registros em preto e branco tiradas do Gueto de Varsóvia.

Eu tinha ouvido falar sobre Kissel em Jerusalém e, sem saber por onde começar, decidira lhe fazer uma visita. ‘É muito importante para o seu filme’, disseram-me. Eles não estavam errados: os três dias passados com ele me fizeram renunciar para todo o sempre as imagens de arquivo. (LANZMANN, 2011, p. 361).

Para além da questão das escolhas estéticas a que se volta o diretor de *Shoah*, a questão das fotografias tiradas em Auschwitz são elas mesmas o próprio horror refletido, e a construção de Godard em *Histoire(s) du Cinéma* dá a ver a relação entre representação e registro histórico. Olhando para os registros tirados pelo soldado clandestino, Didi-Huberman discute o que ele chama da questão “da imagem e da verdade” (2012a, p. 99). Chamando-as de “*imagens-fato*”, Didi-Huberman apresenta as fotografias tiradas em Auschwitz-Birkenau como “uma tentativa de representação visual” e ainda como “um gesto político concreto” (Idem). “experiência deste mundo infernal em que se sabiam condenados”, inegável que o registro dessas imagens exigiu de quem as tirou a coragem de enfrentar o monstro.

A questão de como essas imagens são utilizadas, no entanto, volta à tona quando Kracauer (1968, p. 306) discute as diferenças entre dois termos, que ele nomeia de “*Imagens corroborativas*” e “*desmascaramento*” (tradução nossa para “*Corroborative images*” e “*debunking*”). As imagens exibidas em cenas de documentários ou mesmo em filmes confrontam o “mundo material visível” (KRACAUER, 1968, tradução nossa para *visible material reality*) com as ideais que guardamos sobre ele, o que viria a confirmar ou desmentir nossas noções sobre a realidade. (1968). No entanto, mais interessante que o efeito corroborativo, que viria a confirmar nossas expectativas, é o efeito de “*desmascaramento*”, no qual a oposição entre imagem e realidade nos questiona sobre as noções que guardamos sobre a última. (Idem). Analisadas em seus efeitos de montagem, também o confronto entre imagens de arquivo com imagens da história do cinema em Godard nos leva a refletir sobre as diferenças entre nossas ideias de realidade (ficção) e aquilo que seria a realidade material do mundo (arquivo). Não poderíamos deixar de apontar que, à sua maneira, as entrevistas de Lanzmann também trazem em si o caráter de “desmascaramento”. Ao trabalhar no presente da tomada os rostos que nos prestam seu testemunho sobre a realidade que viveram, é justamente a dimensão pessoal do trauma que é colocada em confronto com as ideias gerais que compartilhamos sobre o evento.

### 3 ANÁLISE DOS PROCEDIMENTOS CRIATIVOS: *HISTOIRE(S) DU CINÉMA E SHOAH*

Duas obras monumentais, duas éticas em relação à imagem. *Shoah*, cinema de ética participativa na condução das entrevistas, dispensa o arquivo. Representa tanto o modo observativo como o reflexivo na medida em que retrata nas tomadas dos campos vazios uma memória marcada pela ausência de traços. *Histoire(s) du Cinéma*, enquanto elogio da imagem, imprime uma dimensão poética no seu modo de montagem. Se encarrega de dar a ver toda uma história do cinema marcada por sua relação de representação. Abusa das associações e impõe o diferente em cada imagem, pondo a prova as nossas certezas.

Como escreve Didi-Huberman, ainda que para um olhar afastado, essa diferença na construção da narrativa documental funciona “como um laço de complementaridade” na medida que “cada forma evoca naturalmente seu contra-motivo” (2001, p. 161): O excesso de imagens pede por palavras, a falta de palavras carece de imagens. Como exemplos de documentários são representativos de obras que se valem de uma ética marcada pela interação e reflexão. Assim, ambos flexionam o que Fernão Pessoa Ramos chama de “acontecer do mundo” de acordo com uma “crença” e o “compasso de sua ação” (RAMOS, 2008, p. 37). Esse acontecer do mundo, cabe apontar, pode ser entendido pela indeterminação diante da tomada planejada, encenada, de Lanzmann, ou pela articulação de imagens e sons carregadas de preocupações metalinguísticas com que Godard nos fazer refletir sobre a representação da Shoah.

Ambos as obras exigem o trabalho da imaginação por meio das imagens que montam. A memória revisitada dos personagens de Shoah só é possível por meio da projeção que delas fazemos quando imaginamos, testemunhando a palavra dos sobreviventes. Godard nos chama a refletir sobre os anacronismos, sobre a montagem de imagens aparentemente heterogêneas. Em seu texto intitulado “Quando as imagens tocam o Real”, Didi-Huberman escreve que “fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns juntos aos outros, traços de coisas sobreviventes”, vindas de “lugares separados e tempos desunidos por lacunas” (2012a, p. 211/212). Lanzmann e Godard fazem cada um, a sua maneira, suas respectivas arqueologias da Shoah. Lanzmann põe a prova reencenações tomadas do presente para lembrarmos de um passado cujas lacunas são preenchidas pela imaginação que dela fazemos. As imagens dos “não lugares de memória” são lacunares se forem tomadas na sua singularidade. Ganham sentido a

partir da montagem que nos leva a imaginar o passado vivido naquelas paisagens que já não guardam semelhança com a história contada.

“As noções de memória, montagem e dialética estão aí para indicar que as imagens não são nem imediatas, nem fáceis de entender”, preconiza Didi-Huberman assinalando ainda que nem sequer estão as imagens no presente (2012a, p. 213). Ainda que as imagens de Lanzmann sejam feitas a partir de um presente da tomada, a memória e as imagens que formamos em nossa imaginação, assim como as imagens de Godard, estão sobretudo no passado, e com isso, formam parte de um conhecimento que é recordado e que surge, nas palavras de Didi-Huberman, “como um clarão num momento de perigo” (2012a, p. 213). “Não há redenção possível sem que nos situemos em uma certa relação com a história: só podemos inventar o futuro acolhendo uma rememoração” (Idem, p. 213).

Tanto *Shoah* quanto *Histoire(s) du Cinéma* trabalham na linha da imaginação e da rememoração. Pela articulação de imagens, texto e som, Godard dá a ver a representação da Shoah no cinema e assim nos leva a uma reflexão sobre as implicações dessa relação na história do nosso tempo. Lanzmann, por sua vez, trabalha nossa imaginação por meio da experiência de seus personagens, e a recusa de imagens de arquivo se desdobra em imagens construídas, reencenadas, que também funcionam como arquivos históricos.

Dois filmes cujo trabalho de montagem e pesquisa revela uma monumentalidade que foge às comparações. Ainda que Lanzmann se valha da estética de filmes como *Noite e Neblina*, de Alain Resnais, a dessemelhança de seus trabalhos se funda na determinação de Lanzmann pela voz dos personagens. Diferentemente de Godard, a obra de Lanzmann é construída com base em um foco dramático intenso montagem centrípeta. *Histoire(s)*, por sua vez, mostra as dissonâncias, as diferenças entre ficção e arquivo histórico, criando com isso narrativas que intensificam os sentidos e aprofundam os olhares para o que a montagem tem de mais significativo: o apontamento das diferenças.

Partimos, nesse ponto, para a delimitação que nos levou a escolha da comparação entre essas duas obras. Didi-Huberman nos lembra que tanto *Shoah* quanto *Histoire(s) du Cinéma* tratam de duas estéticas que se encarregaram de pensar a ética das imagens e do testemunho. (2012a)

Hoje, existem pelo menos duas formas cinematográficas de dar a ver esta obsessão pela destruição dos judeus da Europa: Claude Lanzmann, no filme *Shoah*, criou um tipo de montagem que traz de volta os rostos, os testemunhos e as próprias paisagens para um centro jamais atingido: montagem centrípeta, elogio da lentidão (...) Já Jean-Luc Godard, nas *História(s) do Cinema*, criou um tipo de montagem que põe em polvorosa os documentos, as citações, os excertos de filmes num espaço jamais

preenchido: montagem centrífuga, elogio da velocidade. (DID-HUBERMAN, 2012A, p. 161).

Nesse sentido, tanto *Shoah* quanto *Histoire(s) du Cinéma* são obras que se prestam a rememoração de um passado marcado pelo genocídio nazista. Lanzmann trata da ausência de traços, Godard mostra os vestígios deixados pelo cinema e pelos arquivos ao mesmo tempo em que ambos apontam para o caráter único do evento. É por isso nos chamam a imaginar e, assim, a articular a memória daquilo que nos é apresentado. Não se trata, portanto, de provar a Shoah, sua eventualidade. Sobre isso, escreve Cytrynowicz:

A existência em si das câmaras de gás e de pelo menos 5,1 milhões de judeus mortos pelos nazistas é um fato sobre o qual não há dúvidas ou margem para interpretações, provado por centenas de testemunhas oculares, filmes e milhares de documentos abertamente exibidos em vários julgamentos realizados em diversos países, inclusive na Alemanha. (CYTRYNOWICZ, 1990, p. 154).

A verdade é que tanto *Shoah* quanto *Histoire(s)* são filmes que nos prestam seu testemunho, seja pela palavra dos sobreviventes, seja pela materialidade do arquivo. Ambos contam a história interpelando nossa imaginação. Quando vemos a emoção na voz embargada do sobrevivente de Treblinka, somos chamados a reconstruir por meio de sua emoção a história que o personagem nos conta. Assim como é testemunho as fotografias e as sequências de filmes retiradas de arquivos que retratam o cenário de morte quando da abertura dos campos. São imagens que testemunham por elas próprias, e adquirem uma narrativa própria por meio da montagem, ainda que, elas mesmas, não se furem ao status de documento histórico.

Nesse sentido, o que buscamos aqui na delimitação dos critérios de seleção das obras é mostrar que o que aproxima os trabalhos de representação da Shoah de Lanzmann e de Godard é, em um primeiro momento, a monumentalidade de seus filmes. Ambos se tornam o paradigma do modo narrativo que inauguram. Não há documentário que se valha de tamanho empenho na busca de personagens como o faz *Shoah*, assim como não há uma série que se proponha a revisitar a história visual do cinema por meio de tão sofisticada construção de sentido pela imagem como trabalha Godard em *Histoire(s) du Cinéma*.

Ademais das disputas de estilo defendidas por cada autor e da apresentação de cada obra, importa ainda apontar como e em que momentos podemos analisar os procedimentos criativos encontrados em cada filme. Os dois se valem do testemunho e ambas nos chamam a imaginar. Godard o faz por meio da montagem de imagens e Lanzmann através do encontro com a memória dos personagens. A imagem é rechaçada por Lanzmann e idolatrada por Godard e é delas que trataremos neste capítulo.

A análise da construção criativa de cada obra recupera um momento de cada filme onde podemos verificar o uso da imagem como testemunho de um acontecimento visual de um processo que nos chama a imaginar. Discorrendo sobre a importância das fotografias tiradas por Alex, o membro do Sonderkommando em Auschwitz, Leda Tenório da Motta escreve que aqueles que “atiram todo o real para fora do arquivo” assim como aqueles que o trazem para dentro “insultam o risco que o fotógrafo anônimo correu” (2016, p. 56). Com isso, Motta remete àquilo que Didi-Huberman escrevia quando destacava que “o valor de conhecimento nunca seria intrínseco a uma imagem” (2012a, p. 155) o que não significa que elas devam ser dispensadas de sua importância histórica, de seu valor de documento enquanto resultado visível, informação distinta. (Idem, p. 56) Didi-Huberman fala ainda da necessidade de não se suprir a fenomenologia da imagem, “tudo aquilo que fazia destas imagens um acontecimento”, também entendido como “processo, trabalho, corpo a corpo” (Idem, p. 56). É nesse sentido que analisaremos o acontecimento, o processo criativo e o trabalho de montagem de que lançam mão Godard e Lanzmann comparando, em cada obra, uma sequência em que esse processo criativo é levado a cabo.

Em Godard, o processo criativo se dá sobretudo pela montagem. Se Lanzmann pronuncia que os registros fotográficos da Shoah são “imagens sem imaginação” (1990a, p. 297, tradução nossa), Didi-Huberman contesta esse pensamento destacando que “uma imagem sem imaginação é pura e simplesmente uma imagem que ainda não nos dedicamos a trabalhar” (2012a, p. 154), trabalho que se revela por meio da imaginação, do embate com outras fontes de conhecimento, com outras imagens. Sobre isso, Didi-Huberman fala de um conhecimento que se assenta sobre “colisões ou fusões, por rupturas ou metamorfoses” que agem sobre a nossa faculdade de “saber e de pensar” (Idem, p. 154). Para saber, é preciso imaginar-se. A especulação, assinala o autor, “é inseparável de uma mesa de montagem imaginativa”. (Idem, p. 154)

Sobre essa montagem imaginativa que trabalha Godard em *Histoire(s) du Cinéma*, destacamos novamente a assertiva de Didi-Huberman quando nos diz que “a montagem intensifica a imagem” ao mesmo tempo que confere à “experiência visual um poder que as nossas certezas ou hábitos pacificam ou velam” (2012a, p. 174). São sobre essas certezas ou hábitos que trabalha Godard ao juntar fotogramas da história do cinema com arquivos fotográficos tirados dos campos de extermínio nazista. Nesse sentido, concordamos com Didi-Huberman quando, referindo-se à importância da montagem para nos aprofundarmos mais no conhecimento sobre aquilo que vemos (2012a), afirma que esse valor de conhecimento “nunca

seria intrínseco a uma única imagem, tal como a imaginação não consiste em imiscuir-se passivamente numa só imagem”. revela Didi-Huberman. (Idem, p. 155).

Em *Quando as Imagens Tocam o Real*, Didi-Huberman fala do caráter de resposta que a montagem se prontifica ao problema da historicidade (2012b, p. 212). Isso porque, levando a definição diretamente para o trabalho de Godard, a montagem “torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidade contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa” (Idem, p. 212). A história é pensada, nesse ponto, a partir de todas as suas “complexidades do tempo todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino (Idem, p. 212).

Didi-Huberman segue sua análise das imagens ponderando a necessidade das associações, do que ele chama de “montagens imaginárias e simbólicas” (2012a, p. 160). Nesse sentido, não seria possível isolar as quatro fotografias da sua “economia simbólica” (Idem, p. 160), das outras referências que temos que temos sobre o mesmo tema (2012a). Podemos dizer que as associações apresentadas por Godard seguem esse mesmo imperativo: exigem as associações, as trocas, buscam por palavras e questionam aquilo mesmo que mostram. Nessa economia de sentido, constroem séries, “montagens apesar de tudo” (Idem p.160).

Parte do conhecimento, a montagem requer uma atenção permanente, preconiza o autor. (Idem, p. 155) A análise dos procedimentos criativos de *Histoire(s) du Cinéma* se volta aqui ao uso que faz Godard dos arquivos; fotogramas e imagens que marcam não só a história do cinema como a do século XX pós 2ª Guerra Mundial. Somos levados a pensar a montagem a partir de outras referências, de associações entre aquilo que não veríamos em uma única imagem isolada. É a montagem godardiana que, em seus efeitos de sentido, intensifica, desloca e questiona o olhar.

“Vemos muito mais nas imagens” e o vemos a cores, pronuncia Didi-Huberman se referindo aos corpos mostrados nas imagens dos campos de Buchenwald-Dachau. (Idem, p. 185). Discutindo essas imagens, Godard já pronunciava no episódio 1A de sua série: “E se George Stevens não houvesse usado o primeiro filme de 16 mm a cores em Auschwitz e Ravensbruck, jamais Elizabeth Taylor teria encontrado seu lugar ao sol”. No plano seguinte vemos a imagem de Taylor em um plano do filme “Um Lugar ao Sol”, (*A place in the sun*), do próprio Stevens. Mas a imagem aqui deve aqui ser pensada a luz da montagem e da história das imagens. Drama lançado em 1951, o filme conta o trágico romance entre George Eastman, interpretado por Montgomery Cliff e Angela Wickers, papel de Elizabeth Taylor. Atormentado por um relacionamento do passado que ameaça a sua história de amor, o personagem de

Montgomery Cliff não encontra sua paz senão no colo de Taylor. Dessa inquietude, seu olhar é deslocado.

A análise da montagem da referida cena é representativa dos procedimentos criativos de Godard. Está presente aí a articulação de imagens, o uso que faz o diretor da montagem e de sua construção de sentido. É opondo um procedimento criativo ao outro que analisaremos o trabalho dos diretores.

Godard começa o primeiro capítulo de sua série com as inscrições da locução latina: *Hoc Pocus / Hic labor*, cujo significa assinala o “*ponto difícil de qualquer questão*”. Já indicando, logo de início, o caráter de desvelamento das imagens a que se propõe a obra, a questão se centra no que é incongruente nas imagens. O que seria o ponto difícil da questão? A resposta gira em torno daquilo que não nos é dado se não à luz de diferentes perspectivas, da montagem e das associações. É uma mensagem direta ao espectador que é chamado para ler as lacunas.

É porque as “imagens nunca dão tudo a ver” (2012, p. 160) que elas permitem que se mostre “a ausência a partir do nem tudo a ver que elas nos propõem”, assinala Didi-Huberman. (Idem, p. 160). Essa evidência da ausência deve aqui ser vista à luz da montagem. Como as cenas foram construídas, como cada uma se liga à outra e em torno de que gira a estrutura narrativa do filme? Essas questões, propostas por Nichols em sua teoria (2012a), não escapam à análise da fenomenologia da imagem apontada por Didi-Huberman (2012a, p. 210).

Existe, pois, nesse modelo, um impossível que se assemelha fortemente à nossa incapacidade, quando vemos um filme, de retermos as imagens que aparecem e que passam, que nos tomam e que nos escapam, que nos tocam por muito tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 213).

“Com que montar – para mostrar as imagens dos campos de concentração?”, eis a indagação de Didi-Huberman (2012a, p. 181) cuja resposta encontra guarida nos planos das imagens de arquivo, montagem godardiana por excelência. São sobreposições que mesclam fotogramas do cinema e registros fotográficos que, por sua vez, revelam as associações que o diretor faz entre aquilo que vemos e que não vemos. Vemos a imagem de Montgomery Cliff mas é da ausência de continuidade que podemos perceber o contraste com o plano seguinte – “cadáveres da remessa de Buchenwald-Dachau filmados no fim do mês de abril de 1945, por George Stevens, com a sua câmera de 16 mm com uma película *Kodachrome*” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p.185).

“A resposta das *História(s)* será evidentemente complexa, sempre dialética”, responde Didi-Huberman à sua própria indagação. (2012a, p. 181). Nem totalitária nem dispersa, a

análise da sequência a seguir revela a maneira com que Godard nos conta a história da desapareção dos traços (Idem, p. 181).

As cenas de Godard são montadas a partir de planos de imagens de arquivo e se opõem à exclusividade da voz imposta pela estética de *Shoah*. Aqui, a análise recai sobre os procedimentos de montagem enquanto acontecimento visual e do que ela revela do testemunho sobre a história. Lá, se analisa o encontro da história do personagem com o espectador, a multiplicidade das entrevistas, o acontecimento naquilo que irrompe no testemunho de quem narra.

Em *Histoire(s) du Cinéma*, esse momento se apresenta, dentre divers quando o filme articulando as produções hollywoodianas quanto as tomadas dos registros fotográficos que documentam o extermínio nazista. É quando Godard retoma as obras produzidas por Hollywood no pós-guerra fazendo assim a crítica da ausência de Hollywood e do mundo na documentação da guerra. O que podemos ver dessa ausência? Vemos Elizabeth Taylor e Montgomery Cliff em *Um Lugar ao Sol*, ao mesmo tempo em que vemos os registros cinematográficos tomados pelo mesmo diretor que, anos antes, já documentara os horrores do nazismo. Vemos um excerto da série *Caprichos* de Goya (DID-HUBERMAN, 2012a, p. 183) e escutamos a voz de Godard que nos narra: “E se George Stevens não tivesse utilizado o primeiro, o primeiro filme 16 mm a cores em Auschwitz e Ravensbruck, nunca, certamente, a felicidade de Elizabeth Taylor teria encontrado seu lugar ao sol”. (*Toutes les Histoires*)

É na crítica que faz Godard ao cinema quando da representação da Shoah que analisamos a sequência de *Histoire(s)*. É contando a história da ausência do cinema e dos registros dos horrores da guerra que somos levados a esse momento do passado. Nem tudo nem nada, Godard articula essas imagens para nos dar a ver aquilo que perdemos. Crítica da ausência, o cinema não estava lá, e é disso que nos fala Godard.

“Evidentemente, as *História(s) do Cinema* não formam uma crônica ou um documentário sobre os campos de concentração, longe disso”, pronuncia Didi-Huberman (2012a). No entanto, ele busca mostrar “a forma como um extraordinário meio de expressão” (Idem, p. 179). Não que George Stevens não tenha feito ele mesmo as próprias tomadas que serviram de documento histórico visual para o mundo, mas Didi-Huberman fala em um *não saber* montar “porque captar imagens não basta para fazer cinema” (Idem, p. 180). Mas não é só isso e a crítica de Godard vai além da crítica da montagem. O cinema poderia ter registrado a guerra, e falha nessa representação. E é sobre essa falta de representatividade que nos fala Godard.



Imagem 19: Imagem de corpos em Dachau encontradas no documentário de George Stevens e fotograma de *Histoire(s) du Cinéma*.  
Fonte: *Histoire(s) du Cinéma* (1988/1998)

A análise do procedimento narrativo de Godard em *Histoire(s)* é analisado aqui por meio de uma sequência do primeiro filme da série: *Toutes les Histoires*, de 1988, observado na parte final da montagem. Na cena, vemos duas imagens justapostas. Na primeira, um fotograma de *Um Lugar ao Sol*, onde vemos a figura de Montgomery Cliff que repousa a cabeça no colo de Elizabeth Taylor. Seu rosto figura na parte inferior da tela. Centralizado, ele pende para a direita. Justaposta à imagem, um registro fotográfico de Dachau. Na imagem, o rosto de outro homem, já desfigurado pela morte. A sua face pende para a direita e os olhos e a boca aberta testemunham sobre as condições de sua morte. Em Dachau, a infelicidade. No romance, a felicidade. Justapostos, os rostos dos dois homens parecem funcionar como vetores dialéticos que “respondem um ao outro cruelmente” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 186).



Imagem 20: Fotogramas da sequência de *Histoire(s) du Cinéma* (1988)  
Fonte: *Histoire(s) du Cinéma* (1988/1998)

Na análise da sequência destacada, um plano se liga ao outro pela diferença entre sofrimento e felicidade; ficção em preto e branco e realidade a cores. No entanto, a justaposição

da imagem do ator com o registro fotográfico parece destacar justamente o reverso de cada imagem. Dois registros distintos de um mesmo tempo; uma mesma década. O homem que repousa no colo de Elizabeth Taylor é o mesmo homem do tempo que registra Stevens.

Tomando o exemplo desse excerto, podemos apontar que a montagem de *Histoire(s) du Cinéma* é feita por justaposição de imagens que, narradas pela voz *off* de Godard, se ligam uma a outra pela evidência das diferenças que cercam cada imagem nos seus efeitos de montagem (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 183).

Uma entre as diversas construções de sentido por meio da justaposição de imagens, o pensamento de Godard exprime as “tensões extremas da sua grande imagem dialética” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 186). A felicidade individual, ainda que momentânea no enredo da ficção de Stevens, parece ser cometida em cima da infelicidade coletiva, esta, por sua vez, expressa nos registros de Dachau. Sobre isso, Huberman comenta: “a beleza (dos corpos enamorados, dos instantes) brota com frequência sobre um fundo de horror (dos corpos massacrados, da história)” (Idem, p. 186).

É uma história no singular que aqui nos é contada porque os cadáveres de Dachau são inseparáveis do olhar da testemunha que Stevens dirige também ao corpo de Elizabeth Taylor – ainda que de forma impensada (...) são histórias no plural porque os dois momentos procuram constantemente ignorar-se embora se debatam conjuntamente na mesma tragédia da cultura. (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 187, grifos do autor).

A fuga de sentido de Godard versus o foco dramático intenso de Lanzmann. A montagem godardiana nos mostra o personagem de Montgomery Cliff que, mesmo atormentado por um problema de seu passado, é acometido por uma felicidade momentânea possibilitada pelo encontro com sua amada. Essa felicidade, no entanto, é assombrada pelas circunstâncias de um problema individual. Sobreposta a esse plano, a imagem do corpo de Dachau nos dá a dimensão da catástrofe coletiva vivida pela humanidade e a sequência das duas cenas, sobrepostas na montagem, nos leva a pensar essa diferença: a história revela um horror coletivo que a ficção, com suas histórias individuais, não pôde dar conta.

Opondo aqui a análise das imagens em *Histoire(s)* à interdição ao arquivo imposta por Lanzmann percebemos que do trabalho de montagem em Godard se extrai o valor da representação enquanto testemunho da história pelas imagens. A construção de sentido na obra godardiana imposta por meio da montagem, resgata um valor já apontado e que novamente merece destaque: as imagens da Shoah são “dignas de serem vistas e interrogadas como fatos característicos e como testemunhos desta trágica história” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 89).

Por outro lado, o testemunho da experiência na voz dos personagens. Lanzmann constrói em *Shoah* mais do que uma obra histórica, um paradigma do documentário marcado pela extensão do seu trabalho em busca da voz daqueles que de alguma maneira foram testemunhas diretas do extermínio nazista. A luz da análise se desdobra em um dos testemunhos cuja rememoração é um dever imposto pelo diretor, e cuja reencenação é marca característica do procedimento criativo de Lanzmann.

A análise da oposição entre representação e experiência no testemunho da Shoah é retomado por Rancière quando, voltando à querela decorrente da exposição *Mémoires des camps* reconhece ali a criação de um embate que distingue dois tipos de representação: “a imagem visível e a história pela palavra”, duas formas de atestação anunciadas como “prova e testemunho” (2008, p. 99).

Nesse sentido, “o que distinguiria a verdade do testemunho da indignidade da prova?”, questiona o autor. (Idem, p. 100, tradução nossa) Lanzmann, diria que a Shoah não precisa de provas, ela existiu e um filme com imagens de arquivo não faria senão questionar a existência mesma do evento (2001). Eu nunca duvidei da realidade do extermínio. Isso adicionaria o que? Eu queria simplesmente opor o arquivo à Shoah, que foi construída contra qualquer arquivo”<sup>13</sup> (2001, p. 274, tradução nossa).

Rancière, por sua vez, defende que aquele que testemunha nos contando suas lembranças do que viveu nos campos trabalha a representação assim como o fotógrafo anônimo de Auschwitz, que buscou registrar um traço da mesma realidade. (2008). Assim como apontava Didi-Huberman sobre o valor das imagens, Rancière destaca que a voz de quem narra o testemunho não é capaz de contar a história na sua singularidade: “ela não é o horror diretamente manifesto” (RANCIÈRE, 2008, p. 100). Contrariando Lanzmann, que acredita que *Shoah* nos conta tudo, é nessa singularidade da voz que reside o privilégio concedido à palavra: “não nos contar tudo e mostrar que nem tudo pode ser dito” (Idem, p. 100). A virtude conferida à palavra da testemunha é, neste caso, toda negativa: não depende do que é dito, mas de sua própria insuficiência em mostrar tudo, oposta à suficiência pretendida pela imagem ou ainda ao engano dessa suficiência (Idem, p. 100).

A discussão entre imagem e voz se desloca então para a questão do *querer* testemunhar. O verdadeiro testemunho, de acordo com Rancière, seria o daquele que não deseja testemunhar: é aquele que, sabendo da sua dor, reconhece a dificuldade de prestar seu testemunho<sup>14</sup> (2008),

---

<sup>13</sup> *Tous s'inscrivent soudain dans l'univers de la preuve. Moi je n'ai jamais douté de la réalité de l'extermination. Cela ajouterait quoi? Je voulais simplement opposer l'archive à Shoah, qui s'est construit contre toute archive.*

<sup>14</sup> *Le vrai témoin est celui qui ne veut pas témoigner, p. 101.*

aponta o autor. Ora, neste caso, o privilégio daqueles que não ousam testemunhar é arrematado pelo desejo daqueles que o força a falar, apesar de tudo (RANCIÈRE, 2008). É aí que observamos o procedimento criativo de Lanzmann em sua mais cruel versão, aquela em que exige da testemunha aquilo que lhe é mais caro: a memória.

Temos aí a oposição entre arquivo e palavra, narração da experiência e representação da imagem, ainda que sejam estas duas formas de representação. Nesse ponto, a análise do procedimento criativo lanzmaniano recai sobre o uso da imagem, imagem que se utiliza da voz e cuja rememoração recria na imaginação do espectador as imagens do ocorrido. “Podemos dizer que *Shoah* transforma a palavra em imagem”, reconhece o próprio diretor<sup>15</sup> (2001, tradução nossa).

Neste ponto, a análise da construção criativa de Lanzmann recai sobre a sequência já comentada no primeiro capítulo, a do antigo barbeiro de Treblinka Abraham Bomba, que nos conta sobre seu trabalho já dentro da câmara de gás.

Parte da segunda sequência que inicia o segundo filme, o testemunho de Bomba se segue à entrevista com o burocrata nazista Franz Suchomel, já descrita no primeiro capítulo. Lanzmann começa o segundo filme com a entrevista de Suchomel, que descreve, em detalhes, desde a chegada dos prisioneiros à Treblinka até o percurso e a violência dispensada aos homens e mulheres no caminho até às câmaras de gás. Preparação para o testemunho seguinte, a cena inicial, que revela os pormenores do funcionamento de Treblinka parece justificada, comprovada pela cena seguinte, testemunho do sobrevivente do mesmo campo. A sequência da cena de Bomba segue-se à descrição da anterior e parece ser ela mesma a prova da primeira. Mesmo desconhecendo o registro cinematográfico a que fora submetido, Suchomel não revela nenhum constrangimento em cena. A dor da descrição será então testemunhada pelas lembranças de Bomba. Lanzmann corta a sequência assim que Suchomel termina a sua narração que descreve a violência dispensada às vítimas que, em seus momentos finais, adentravam às câmaras de gás. Na sequência seguinte, a reencenação e a memória.

Em um salão alugado especialmente para as gravações, Abraham Bomba reencena os gestos do passado. Corta o cabelo de um cliente, o salão cheio, outras pessoas em volta. A descrição do extermínio nas câmaras de gás é o fio condutor em torno do qual gira a estrutura narrativa da sequência. O corte direto que liga o testemunho do carrasco ao testemunho da vítima liga uma cena à outra e, assim montadas, parecem construídas em torno de uma objetividade que não esconde, ao contrário, revela o foco dramático intenso do filme.

---

<sup>15</sup> *On peut dire que Shoah transforme de la parole en image, p. 278.*

Lanzmann pergunta a Suchomel se os guardas batiam nas mulheres quando de da chegada à Treblinka, ao que Suchomel responde: “À entrada das câmaras de gás sim, com certeza” (1987, p. 150).

A análise da sequência seguinte revela a força do testemunho na criação da imagem pela narração. A imaginação é parte da cena. Imaginamos não só pelas palavras, mas pela emoção trazida à tona pela dor da rememoração.

A sequência com Bomba, que se segue à entrevista com Suchomel, dura dezoito minutos. Na primeira parte, o personagem descreve o processo de corte de cabelo das mulheres já dentro das câmaras de gás. “Fazíamos o mais depressa possível, pois éramos todos profissionais”, responde Bomba, com uma voz impassível, às perguntas de Lanzmann (LANZMANN, 1987, p. 154).

No entanto, indagado uma segunda vez sobre o que sentiu a primeira vez que viu àquelas mulheres adentrando na câmara de gás, Bomba é tomado pela emoção e seu discurso, até então objetivo na descrição dos detalhes, se interrompe e o momento central da cena se apresenta. Se recusando a evocar à memória daquilo que testemunhou, aquilo que não pode ser descrito em palavras toma conta da cena. A voz de Lanzmann insiste no testemunho de Bomba e a participação ativa do diretor determina a continuação da entrevista. “*Continue, Abe. Você deve. É preciso*” (Idem, p. 156).

A ausência do discurso e o embargo da voz revelam, assim como nas imagens, aquilo que não somos capazes de testemunhar senão pela emoção da testemunha que sobreviveu ao evento. Rancière aponta que aí não é o conteúdo do testemunho que importa, mas o que está em jogo é o fato de que sua palavra é a de alguém a quem o intolerável do evento a ser contado elimina a possibilidade de falar (2008, p. 101, tradução nossa). Bomba só fala porque é obrigado pela voz de um outro, voz do diretor, criador da cena (Idem, p. 101).

Assim como as imagens, a cena reproduz os gestos, e neste sentido é mais uma das diversas formas trabalhadas por documentaristas em suas obras. O que importa na análise da oposição entre o testemunho do arquivo e o testemunho da experiência é aquilo que não pode ser dito. O silêncio de Bomba é o próprio acontecimento da cena, e é a força do seu silêncio que traduz o irrepresentável, que só existe ele mesmo pela sua representação (Idem, p. 102). Ainda assim, a força da imagem se expressa ela mesma em imagens. O testemunho de Bomba é arquivo, carregado de emoção, mas um arquivo que serve e continuará servindo à memória do evento. Na sequência, quando vemos que o antigo barbeiro não consegue mais falar, é o seu sofrimento expresso em lágrimas e silêncio que nos serve de testemunho da dor até então escondida. O procedimento criativo aqui analisado, em oposição à montagem dos arquivos de

Godard, é a participação ativa de Lanzmann na construção da cena que se abre para a indeterminação da tomada ao mesmo tempo em que é determinada pela intervenção ativa do diretor. O que importa, no entanto, é que essa construção, esses procedimentos criativos abrem espaço para que o silêncio e a emoção irrompam na cena, estes sim testemunhos inéditos que só a história individual do personagem poderia proporcionar.



Imagem 21: Sequência de *Shoah* (1985). Imagens de Abraham Bomba  
Fonte: *Shoah* (1985)

*“Continue, Abe. Você deve. É preciso”* insiste Lanzmann ao silêncio de Bomba. *“Não prolongue isso, por favor”*, pede Bomba ao que lhe responde Lanzmann: *“Por favor. Precisa continuar.”*

Duas formas visíveis de se dar a ver o ocorrido: a oposição de imagens e a participação direta do diretor. *“Tudo bem, continue”*, declara Bomba se recompondo das lembranças. A resignação na voz daquele que se rende à outra voz que lhe impõe o dever de continuar torna visível, pela imagem, o testemunho da história.

De acordo com a teoria do documentário apresentada no primeiro capítulo, percebemos a participação ativa do diretor na construção e condução da cena com o antigo barbeiro de Treblinka. É o que Fernão Pessoa Ramos chama de modalidade sujeito-da-câmera agindo e

intervindo, segundo a qual a ação do sujeito da câmera é feita para “provocar e determinar a *re-ação* do mundo sobre si” (2008, p. 101, grifos do autor).

Outro ponto importante que marca o procedimento criativo da cena é a já apontada modalidade de *encenação construída*, marcada pela separação entre o mundo cotidiano do personagem daquele em que se funda a tomada (RAMOS, 2008). A locação da barbearia e a reencenação dos gestos de um passado que já não faz parte da vida do personagem fazem parte dos procedimentos criativos que evocam a imaginação do espectador para a re-construção da cena trabalhando, dessa forma, a memória do evento. Por outro lado, os limites da representação.

Retomamos aqui o aponta Hartman quando destaca, se referindo aos testemunhos de sobreviventes da Shoah, que, assim como podemos observar no testemunho de Bomba, “nem tudo é contado, mas a luta, claramente visível, é parte do testemunho” (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 215). O embargo da voz e a emoção do personagem são traços claramente visíveis que atestam a dificuldade com que Bomba responde à insistência de Lanzmann. Retomamos aqui, sobretudo, a importância do testemunho apontada por Hartman quando descreve esse processo não como um produto de informação histórica, mas como um “processo humanizador e transitivo”, que “atua sobre o passado” resgatando-o naquilo que ele tem de individual “com rosto e nome próprio” (Idem, p. 215). Concordando com a assertiva de que não podemos abrir mão de nenhum tipo de representação, de nenhum tipo de testemunho sobre a história, vale destacar a importância que marca o procedimento criativo de Lanzmann enquanto resgate um passado de terror no qual rostos e nomes foram levados embora (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 215).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: GODARD E LANZMANN

Nos atendo ao que preconiza Kracauer (1968, p. 306), podemos entender que as representações da Shoah pelos procedimentos criativos de Lanzmann e Godard são duas formas, ainda que opostas, que o cinema documental se vale para “redimir o horror” de sua invisibilidade. Não seria a imagem refletida no escudo de Perseu a metáfora da representação no cinema, a experiência libertadora que permite que se descubra o evento encoberto sobre um véu de horror que lhe mantém refém em sua invisibilidade? (KRACAUER, 1968).

Duas formas de se representar um mesmo evento, Godard nos mostra que se as imagens não dizem tudo, elas não podem ser descartadas. Retomando o que escreve Leda Motta (2015, p. 27) quando afirma que Godard “inverte a verdade platônica, que atrela a imagem ao seu conhecimento inferior” somos levados a pensar sobre a importância do cinema enquanto instrumento de reflexão e conhecimento. Apesar do “nem tudo a ver” das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 160), tanto no trabalho de Godard quanto de Lanzmann as imagens e a voz dos personagens nos tornam nós mesmos testemunhas da história.

A despeito disso, Benjamin já escrevera em uma de suas teses finais sobre o conceito de história (1940)<sup>16</sup> que “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’”. Nesse sentido, podemos entender a montagem de Godard como uma dessas formas de se “articular o passado”, se encarregando de nos mostrar, por meio da montagem, as diferenças de sentido em dois registros de imagem distintos. “Nesta perspectiva, torna-se claro que a imagem não ressuscita nada, não nos consola de nada”, afirma Didi-Huberman (2001, p. 214). A imagem só se redime no momento preciso em que a vemos, em que “passa” (Idem, p. 214). A relação entre a felicidade que envolve a ficção de Stevens e a montagem com o fragmento do registro de Dachau só pode ser vista no que Didi-Huberman chama de um contraponto de uma ‘tal desolação do passado’” (2001, p. 214). A “redenção” estaria neste caso assentada sobre “o modo dialético como cada um destes dois estados existe sobre o fundo de possibilidade do outro” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 214).

Por outro lado, a recusa do arquivo. Questionando qual seria “o sentido de olhar para as imagens de arquivo implicitamente dando-lhes maior valor probatório do que os

---

<sup>16</sup> Tese n. 6.

testemunhos<sup>17</sup>”, Lanzmann (2001, p. 274, tradução nossa) desloca a discussão para o estatuto da prova. O uso das imagens estaria a provar o acontecimento. Mas qual seria a diferença desse uso para o do testemunho dos sobreviventes? Não poderíamos argumentar que, apresentados como estão em *Shoah*, estes testemunhos não serviriam ao mesmo objetivo? Mais do que isso, a análise aqui proposta busca argumentar que não se trata disso de duas formas de se atestarem, mas de trazerem o evento à luz da discussão e do nosso olhar.

Parte dos procedimentos criativos de analisados em *Shoah*, Lanzmann não deixa de trabalhar a metáfora fazendo a oposição entre o passado e o presente por meio do registro dos lugares. Espaços vazios, os “não lugares de memória” mostram o desaparecimento dos traços, o trabalho do tempo. Lanzmann não só solicita a memória, mas constrói a cena e leva os personagens a revisitarem o local não só por meio de suas lembranças, como também fisicamente. Construção de uma cena que abre espaço para a emoção, não deixa ela de ser um procedimento criativo doloroso para seus personagens. Lanzmann vai aos campos, visita as vilas polonesas, seus moradores, a cidade, todos estes são testemunhas do extermínio judeu, nos conta a mensagem do filme.

Em outro momento, nos deparamos com a construção da cena, a reencenação dos gestos e abertura para o acontecimento, procedimentos criativos estes marcados pela intervenção ativa de Lanzmann. A indeterminação da tomada é contemplada pelo testemunho do personagem que nos conta e assim transmite sua experiência não só pela palavra como pela emoção da cena. O testemunho neste caso, como aponta Hartman, é considerado como processo “humanizador e transitivo”, enquanto forma de resgar o passado naquilo que ele possui de “individual, com rosto e nome próprios” (HARTMAN; SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 215).

Concordamos com a afirmativa de Hartman quando escreve que para “transmitir a experiência do terrível” precisaríamos lançar mão de tudo aquilo que nos funciona como “instituições de memória: da escrita histórica tanto quanto do testemunho, do testemunho tanto quanto da arte” (2000, p. 215). Ora, é justamente isso que nos contempla as duas obras aqui analisadas. Duas formas de testemunho sobre a história, não deixam de ser elas mesmas duas formas de arte que articulam memória e representação. Arte da montagem, em Godard, arte da entrevista em Lanzmann. Ambos nos contam sobre os vestígios e nos mostram o nem a imagem, nem o que nos diz as testemunhas nos contará tudo sobre o passado. Apesar de tudo, os dois

---

<sup>17</sup> Claude Lanzmann, « *Le monument contre l'archive ?* », *Les cahiers de médiologie* 2001/1 (N° 11), p. 271-279. DOI 10.3917/cdm.011.0271. *À quoi bon regarder des images d'archives en leur attribuant implicitement une valeur probatoire plus grande que celle des témoignages?*

procedimentos criativos não deixam de ser imagens, e o trabalho de preenchimento de lacunas, de dar a ver aquilo que a imagem por si só nos conta, é ocupado pelo trabalho da imaginação.

Nesse sentido, acreditamos que as duas obras trabalhem aquilo que Walter Benjamin chama “índice misterioso” trazido pelo passado, que o “impele à redenção”. Afinal, ao testemunharmos a memória da Shoah no trabalho de Lanzmann e Godard, não podemos dizer que somos “tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Trecho extraído da tese n. 2 dentre as “Teses sobre o Conceito de História”, 1940.

## REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BEAUVOIR, Simone. Prefácio. In *Shoah, Vozes e faces do Holocausto*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CYTRYNOWICZ, Roney. *Memória da Barbárie*. São Paulo. Nova Stella Editorial. 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- FELMAN, Shoshana; SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. (orgs.). Educação e Crise ou As Vicissitudes do Ensinar. In: *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- FELDMAN, Ilana. Notas da Edição Brasileira. In *Cascas*. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- HARTMAN, Geoffrey; SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. (orgs.). Holocausto, Testemunho, arte e trauma. In: *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The redemption of physical reality*. Published by Princeton: University Press, 1968.
- LANZMANN, Claude. *Shoah*. Vozes e faces do Holocausto. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LANZMANN, Claude; CUAU, Bernard. (org.) Le lieu et la parole, in *Au sujet de Shoah*. Paris: Belin, 1990a.
- LANZMANN, Claude; CUAU, Bernard (org.) Les non lieux de la mémoire, in *Au Sujet de Shoah*. Paris: Belin, 1990b.
- LANZMANN, Claude. *A Lebre da Patagônia*. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.
- MOTTA, Leda Tenório da. *Barthes em Godard*. Críticas suntuosas e imagens que machucam. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- NICHOLS, Bill. A Voz do Documentário. In: *Teoria Contemporânea do Cinema*. RAMOS, Fernão Pessoa. (org.); v. 2. São Paulo: Senac, 2005.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2012.
- RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*, v. 2. São Paulo: Senac, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Editions, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio NESTROVSKI (orgs.). *Catástrofe e Representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

LINDEPERG, Sylvie. *Night and Fog: A Film in History*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

### Teses

CAZENAVE, Jennifer. *Genèses des figurations de la femme dans la Shoah : voix féminines et représentations de l'Holocauste (1946-1985)*. (2011). Tese (Doutorado em Estudos Cinematográficos) – Université Paris Diderot, Paris 7.

MONTEIRO, Lúcia Ramos. *L'imminence de la catastrophe au cinéma. Films de barrage et films sismiques*. (2014). Tese (Doutorado em Estudos cinematográficos e audiovisuais) – Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3.

### Artigos e textos

BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito de história, 1940*. Disponível em [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3957253/mod\\_resource/content/1/Teses%20sobre%20o%20conceito%20de%20hist%C3%B3ria%20%281%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3957253/mod_resource/content/1/Teses%20sobre%20o%20conceito%20de%20hist%C3%B3ria%20%281%29.pdf). Acesso em: 14 de jul. 2018.

DIDI-HUBERMAN. Quando as imagens tocam o real. PÓS: *Revista do Programa do Pós-Graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG*, vol.2, n.4, nov. 2012 b, p. 204-219. Texto disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>. Acesso em: 14 jul. 2018.

GERVAISEAU, Henri. Limiares: Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, Brasil, v. 33, n. 26, p. 43-86, dec. 2006. ISSN 2316-7114. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65633>>. Acesso em: 14 jul. 2018.

LANZMANN Claude. Le monument contre l'archive? *Les cahiers de médiologie*, 2001/1 (Nº 11), p. 271-279. DOI : 10.3917/cdm.011.0271. URL. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-2001-1-page-271.htm>>. Acesso em 14 jul. 2018.

MOTTA, Leda Tenório. Salvar a honra do real: Didi- Huberman e as imagens de Godard. *PARALAXE ISSN 2318-9215, [S.l.]*, v. 4, n. 1, p. 48-59, nov. 2016. ISSN 2318-9215.

Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/30441/21545>>.  
Acesso em: 14 jul. 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa. A Mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet In: *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual*. SOCINE.1, 2012, v.1, p. 53-68.

RIBEIRO, Daniel Melo. As Imagens Dialéticas de Walter Benjamin na Montagem de Godard. Artigo da *Revista Paralaxe* v. 4, n. 1, 2016.

### **Filmografia**

GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998), 266 min.

LANZMANN, Claude. *Shoah* (1985), 9h26min.

RESNAIS, Alain. *Noite e Neblina* (1955), 30 min.