



Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de *Shoah* a *O filho de Saul*

Images after all / Images despite everything: problems and controversies surrounding the representation, from *Shoah* to *Son of Saul*

palavras-chave:
Georges Didi-Huberman;
Shoah; cinema; inimaginável;
irrepresentável

Este artigo pretende investigar as polêmicas e os problemas em torno da representação do Holocausto (Shoah), a partir de três ensaios de Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* (2003), "Casca" (2013) e *Sortir du noir* (2015). Tais textos se endereçam ao "inimaginável" e ao "irrepresentável", filosófico e estético, e o refutam, por meio da análise de quatro fotografias, capturadas por membros do Sonderkommando em Auschwitz-Birkenau em agosto de 1944. Em cotejo com o cinema, de *Shoah* a *O filho de Saul*, passando por *Noite e neblina* e *Kapo*, atualizamos a querela das imagens, cada vez mais atual e longe de ser encerrada.

keywords:
Georges Didi-Huberman;
Shoah; cinema; unimaginable;
unrepresentable

This article intends to investigate the controversies and problems surrounding the Holocaust (Shoah) representation, from three essays by Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* (2003), "Ecorces" (2011) and *Sortir du noir* (2015). These texts address the "unimaginable" and the "unrepresentable", philosophical and aesthetic, and refute it by analyzing four photographs captured by members of the Sonderkommando at Auschwitz-Birkenau in August 1944. In comparison with the cinema, from *Shoah* to *Son of Saul*, passing through *Night and Fog* and *Kapo*, we updated the quarrel of images, more and more current and far from being closed.

Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de Shoah a O filho de Saul

Se queres encontrar o fogo, procura-o nas cinzas.

Walter Benjamin

Apesar de tudo

Imagens apesar de tudo (*Images malgré tout*¹), obra seminal do filósofo, historiador da arte e teórico das imagens Georges Didi-Huberman, lançada em 2003 na França, é uma extensa e densa elaboração do problema da visualidade da Shoah², ou Holocausto, a partir de quatro fotografias capturadas em agosto de 1944, no crematório V do campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau, por membros do Sonderkommando: grupo de judeus obrigados, sob pena de morte imediata e em troca de parca sobrevivência, a realizar um trabalho atroz, como direcionar os recém-chegados às câmeras de gás, recolher seus “pedaços” (“stücke”, como os alemães se referiam aos cadáveres), arrastá-los aos fornos crematórios, limpar os dejetos e dispersar as cinzas.

Naquele verão de 1944, alguns integrantes do Sonderkommando conseguiram, articulados à resistência polonesa e diante de todo perigo, transmitir ao mundo os únicos *testemunhos visuais* do genocídio. Traficados dentro de um tubo de pasta de dente, os negativos das quatro fotografias, junto com os “manuscritos dos Sonderkommando” (publicados na França sob o título de “Vozes sob as cinzas”³), nos foram relegados pelos próprios prisioneiros, como testemunhos destinados a furar a lógica implacável e fatal do universo concentracionário.

Escondida em um balde, o aparato fotográfico chega ao campo em um momento em que, é preciso lembrar, 24 mil judeus húngaros eram executados por dia, com a aniquilação de 435 mil deles em apenas quatro meses. Com as câmeras de gás funcionando 24 horas por dia, os fornos crematórios abarrotados e finalmente o fim do estoque de Zyklon B, a substância usada para produzir o gás letal, os judeus começaram a ser jogados vivos nas fossas de incineração. É nesse contexto que, protegido sob a moldura negra do interior da câmera de gás do Crematório V e sob pena de execução imediata, o judeu grego e membro do Sonderkommando, conhecido como “Alex”⁴, pode sacar a câmera, apertar o obturador e registrar algumas trêmulas imagens.

Dois anos antes da publicação de *Images malgré tout*, as quatro imagens do mais inimaginável e infernal dos eventos, tão singulares quanto precárias, tão reveladoras quanto faltantes, haviam se tornado,

1. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris: Minuit, 2003.

2. Preferimos o termo “Shoah”, que em hebraico significa catástrofe ou desastre, em lugar do usual “Holocausto”, cuja significação sacrificial confere um sentido religioso e, portanto, problemático, para a eliminação de seis milhões de judeus na Segunda Guerra Mundial. A esse respeito, ver: DANZINGER, Leila. Shoah ou Holocausto: a aporia dos nomes. In: **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 2007.

3. Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommando. In: **Revue d’histoire de la Shoah**, n.171, 2001.

4. Após a publicação de **Images malgré tout**, o “autor” das imagens, até então conhecido como Alex, é identificado, segundo todas as probabilidades, por Alberto Errera, judeu grego nascido em 15 de janeiro de 1913 em Larissa e membro ativo da resistência grega. Capturado em 24 ou 25 de março de 1944, foi deportado à Auschwitz-Birkenau em 9 de abril e selecionado como membro do Sonderkommando do Crematório V para exercer a função de “chauffeur”, quer dizer, trabalhador nos fornos crematórios. Ele desempenhará um papel decisivo na preparação do levante dos prisioneiros.

entretanto, no contexto da exposição *Memoire des camps - Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis 1933-1999*, realizada em 2001 em Paris⁵, objetos de acirrada disputa e polêmica.

Uma semana após a abertura da exposição, Claude Lanzmann, jornalista e realizador do monumental documentário *Shoah* (1985), concede uma entrevista ao *Le Monde*⁶, onde critica enfaticamente o projeto da exposição e recusa a exibição pública de imagens da Shoah, fazendo sérias ressalvas aos textos contidos no catálogo, entre eles o de Didi-Huberman. Posteriormente, o debate é abrigado e desenvolvido nas páginas da *Les Temps Modernes*, revista editada pelo próprio Lanzmann, sendo protagonizado pelo psicanalista Gerárd Wajcman e por Elisabeth Pagnoux⁷. É então em resposta a essa polêmica, que Georges Didi-Huberman escreve seu livro.

Images malgré tout é composto, portanto, por duas metades. A primeira, “*Images malgré tout*” (“Imagens apesar de tudo”) foi publicada originalmente em 2001, no catálogo que acompanhava a exposição, no qual Didi-Huberman discorria sobre o aspecto fenomenológico das quatro fotografias (“quatro rolos de película arrancados do inferno”), salientando suas *precárias e perigosas condições de produção*, suas marcas visuais como *vestígios incompletos* e seus testemunhos tão necessários como *lacunares*, em uma situação em que a testemunha mesma sabia que não sobreviveria.

Assim, Didi-Huberman questionava o caráter indizível do testemunho, impensável da Shoah e inimaginável de Auschwitz. Se Auschwitz é um evento sem testemunha, como acredita Shoshana Feldman⁸, pois aqueles que verdadeiramente testemunharam morreram nas câmeras de gás – como essas mulheres que, no fundo da imagem, desnudas e desesperadas, correm em direção ao próprio fim –, é justamente por isso que *devemos olhar*, apesar de tudo, para aquilo que restou. Como percebe-se ao longo dessa primeira parte do livro, a imagem de que se trata aqui é *lacunar*, testemunho tanto de uma violência demencial como de uma *ausência*; restituição de uma *desaparição*; pedaço, traço ou farrapo de uma resistência. “Para saber”, Didi-Huberman salienta tantas vezes, “é preciso imaginar”.

A segunda metade do livro, “*Malgré toute image*” (“Apesar da imagem toda”), foi redigida ao longo de 2001 e 2002, como elaboração das violentas críticas recebidas por Didi-Huberman na *Les Temps Modernes* pela dupla Wajcman e Pagnoux, que então acusavam-no de feti-

Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sortir du noir**. Paris: Minit, 2015, p. 11.

5. Sob a curadoria de Pierre Bonhomme e Clément Chéroux, a exposição ocorreu em Paris, no Hôtel de Sully, entre 12 de janeiro e 25 de março de 2001.

6. LANZMANN, Claude. La question n'est pas celle du document, mais celle de la vérité. In: **Le Monde**, 19 de janeiro de 2001. Entrevista concedida a Michel Guerrin.

7. WAJCMAN, Gérard. De la croyance photographique. In: **Les Temps Modernes**, vol. 56, n° 613 (mar.-mai. 2001), p. 46-83, e PAGNOUX, Elisabeth. Reporter photographe à Auschwitz. In: **Les Temps Modernes**, vol. 56, n° 613 (mar.-mai. 2001), p. 84-108.

8. FELDMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur (Org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p.13-71.

9. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Op. cit., p. 76.

10. Ver: FUKS, Betty. **Freud e a Judeidade – a vocação do exílio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p.10

11. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Op. cit., p. 69.

Ilana Feldman

Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de *Shoah a O filho de Saul*

chizar e adorar as imagens, como um “judeu cristianizado” e até mesmo pervertido. Para Wajcman, a singularidade visual das fotografias não ensinaria nada que já não soubéssemos, além de induzir o espectador ao “engano, ao fantasma, à ilusão, ao voyeurismo e ao fetichismo”, de uma maneira “abjeta”⁹.

Nesse debate entre a iconoclastia judaica e a iconofilia cristã – lembremos que a tradição cristã rompeu com o segundo mandamento da lei mosaica, para o qual nem a imagem do homem nem o nome de Deus poderiam ser figurados –, Didi-Huberman argumentava que a dupla de detratores (“metafísicos do tabernáculo”) havia absolutizado o real e totalizado as imagens, sacralizando-as e interditando-as. Se “a lei mosaica operou na cultura um retraimento do visível ao legível-audível”¹⁰, interditando a imagem em favor da valorização do som e da letra, Lanzmann, Wajcman e Pagnoux empregavam, no âmbito do debate estético, cultural e moral sobre a (im)possibilidade de representação da Shoah, critérios absolutos, de inspiração metafísica.

“O imaginável como experiência não pode ser o inimaginável como dogma”¹¹, defende Didi-Huberman, detendo seu olhar sobre essa imagem que nada revela, ou revela muito pouco, para além do gesto último do “fotógrafo”: aquele que, sob todas as formas de vigilância dos SS e numa situação de extremo perigo, faz aparecer ao mundo, sem enquadrar e sem saber, as árvores de Birkenau, as árvores de Birkenwald, literalmente, bosque de bétulas. De algum modo, as imagens interrogam essas testemunhas, indiferentes e mudas.

Tal postulado parece-nos essencial para que o debate¹² seja compreendido, porque Didi-Huberman não nega o “inimaginável” e o “irrepresentável” da ordem da *experiência traumática*, como aporia do testemunho (entre sua necessidade e crônica impossibilidade) e fundamento negativo da linguagem, encarnado na verdade do corpo do sobrevivente. O que ele parece negar é o “inimaginável” e o “irrepresentável” como norma, dogma e imperativo, fartamente evocados por certas “estéticas da negatividade” (dos quadros suprematistas de Malevitch aos monocromos negros de Ad Reinhardt), e, mais perigosamente, manipulados pelo negacionismo histórico.

Nesse sentido, a crença fervorosa de Lanzmann na dimensão inimaginável da Shoah e na potência do testemunho do sobrevivente através da *palavra*, crença que dá forma a seu filme *Shoah*, não poderia ser compreendida sem a tradição judaica, para a qual a palavra operaria de

12. Para uma revisão mais detalhada da polêmica, ver PENNA, João Camilo. Representar o irrepresentável?. In: **Sentido dos lugares**. Abralic. Associação Brasileira de Literatura Comparada. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2006.

13. De acordo com a psicanalista Betty Fuks, se, na tradição judaica, a interdição da imagem é correlata à importância atribuída ao som e à letra, “escutar e falar são os sentidos que ocupam um lugar de destaque na liturgia judaica, cuja prece principal tem o nome de Schemá (Escuta)”. Através das contribuições de Jean Lyotard, a autora também afirma que “o judaísmo é a expressão de um olho que se fechou para que a palavra fosse ouvida”. FUKS, Betty. Op. cit., p. 109.

Fig. 1. Anônimo (membro do Sonderkommando de Auschwitz, provavelmente Alberto Errera, dito “Alex”). Cremação de corpos gazeados em fossas de incineração ao ar livre, diante do Crematório V de Auschwitz, agosto de 1944, Museu de Estado Auschwitz-Birkenau (negativos nº 277-278)

Fig. 2. Anônimo (membro do Sonderkommando de Auschwitz). Mulheres empurradas em direção à câmara de gás do Crematório V de Auschwitz, agosto de 1944. Museu de Estado de Auschwitz-Birkenau (negativo nº 282)

Fig. 3. Idem (negativo nº 283).

14. Agradeço a João Moreira Salles pela precisa expressão, enunciada em uma aula na Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro, em 05 de dezembro 2016.



um modo performativo, não como desvelamento, mas como criação de sentido¹³. Em *Shoah*, esse sentido é encarnado no corpo do sobrevivente, quando, no presente da filmagem, “o conhecimento se faz carne”¹⁴. De acordo com o poeta Paul Celan, numa formulação que parece sintetizar o intento de Lanzmann, testemunhar é aguentar a solidão de uma responsabilidade e a aguentar a responsabilidade, precisamente, dessa solidão¹⁵.

Cascas

Em 2011, oito após a publicação de *Images malgré tout*, Georges Didi-Huberman vai ao campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau, como um turista até certo ponto qualquer, com sua máquina fotográfica em punho. Esse tour ou deambulação pelo coração do que sobrou da máquina de morte nazista dará origem ao ensaio “Casca”¹⁶ (*Ecorces*, no original), publicado em português em 2013, como parte integrante de uma edição da revista *Serrote*. “Casca” é uma espécie de caderno de notas, ou ensaio autobiográfico, escrito a partir das fotografias registradas pelo filósofo.

Didi-Huberman registrou pavilhões, caminhos, a loja de souvenirs, um passarinho entre duas cerca-elétricas de arame farpado, as ruínas do Crematório V, uma janela de onde um guarda da SS inspecionava as triagens e as árvores, na verdade bétulas, que dão nome a Birkenau. As cascas que arranca de um tronco são pensadas por ele como metáfora para a relação entre imagem e realidade, aparência e verdade, habitando o limiar entre uma aparência fugaz e uma inscrição sobrevivente: “A casca não é menos verdadeira que o tronco. É inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo a dizer, se exprime”¹⁷.

Suas fotos em preto e branco, publicadas em papel poroso e amarelado, são a expressão justa daquilo que sobreviveu, das cascas do bosque às imagens clandestinas capturadas pelos membros do Sonderkommando. Se o projeto nazista era não deixar rastros do extermínio em massa para torná-lo “inimaginável”, argumenta o filósofo, então as fotos dos prisioneiros “dirigem-se ao inimaginável, refutando-o”¹⁸. Por isso, Auschwitz não é inimaginável. Auschwitz é senão imaginável. E isso significa não uma negação da negação, mas um apelo, um chamado à tarefa – tão insuportável quanto necessária – de nos colocarmos a imaginar. Aqui, não podemos esquecer que Didi-Huberman dialoga com Hannah Arendt, para quem a imaginação é uma faculdade política¹⁹.

Ilana Feldman

Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de *Shoah a O filho de Saul*

A certa altura, o filósofo espanta-se ao ver três das fotografias do Sonderkommando reproduzidas em totens enormes, em versões re-enquadradas e retocadas, de maneira a tornar mais “legível” a realidade que elas testemunham. Como se vê, as sombras foram eliminadas, tornando o enquadramento mais regular, numa supressão daquilo que justamente as tornaria possíveis, como o ângulo enviesado e a grande penumbra da própria câmara de gás; as duas imagens mostrando a incineração dos corpos ao ar livre foram “corrigidas” e os corpos das mulheres, correndo em direção às câmeras de gás, retocados, a partir de um close extraído da fotografia original. A quarta, a imagem abstrata das folhagens, sequer fora incluída no memorial:

Costumamos pensar que as imagens devem mostrar algo reconhecível, mas elas são mais do que isso. São *gestos, atos de fala*. As sombras e a falta de foco dessas fotos mostram a urgência e o perigo com que foram feitas. Eliminar isso com o pretexto de que prejudicam a visibilidade é errado. Essas fotos são testemunhos, e é desonesto cortar a fala de uma testemunha. Temos que escutar também seus silêncios.²⁰

Em uma instituição que transformou um “lugar de barbárie” (Auschwitz como *Lager*), em “lugar de cultura” (Auschwitz como Museu de Estado), como demonstram as estratégias do Museu de Auschwitz-Birkenau, seria preciso saber de que gênero de cultura esse lugar de barbárie tornou-se o espaço público exemplar²¹. Pois a cultura não é um adereço, ornamento ou apanágio. Antes, é um lugar de conflito e disputa, mal-estar e dissenso, um lugar, como queria Benjamin²², que testemunha a própria barbárie, onde processos históricos e sociais ganham forma e visibilidade. “O que dizer quando Auschwitz deve ser esquecido em seu próprio lugar, para construir-se como um lugar fictício destinado a lembrar Auschwitz?”²³, pergunta-se Didi-Huberman perplexo – questão que poderia ser endereçada a diversos monumentos de memória, da experiência da Shoah às ditaduras civis-militares na América Latina.

Caminhando por esse museu a céu aberto com o olhar de um “arqueólogo”, articulando e montando “o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido”²⁴, Didi-Huberman, em outro momento, fotografa um passarinho que pousou entre dois arames farpados, o arame farpado original, já enferrujado, da década de 1940, e o arame farpado atual, que parece ter sido instalado recen-

15. CELAN, Paul, *apud* FELDMAN, Shoshana. Op. cit., p. 15.

16. DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. In: **Serrote**, n.13, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

17. DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. Op. cit., p. 132.

18. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens malgré tout**. Op. cit., p. 29.

19. *Ibidem*, p. 226.

20. Diz Didi-Huberman em uma entrevista a um jornalista brasileiro. Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. Georges Didi-Huberman fala sobre imagens e memórias do Holocausto. In: **O Globo**, 16 de março de 2003. Entrevista concedida a Guilherme Freitas. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/georges-didi-huberman-fala-sobre-imagens-memorias-do-holocausto-489909.html>>

21. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Op. cit., p. 105.

22. Ver BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 222.

23. DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. Op. cit., p. 108.

24. *Ibidem*, p. 117.

25. *Ibidem*, p. 106.

ARS temente. Sem saber, o passarinho pousou entre duas temporalidades terrivelmente disjuntas, o passado e o presente. “Sem saber”, ele anota, ano 14 n. 28 “o passarinho pousou entre a barbárie e a cultura”²⁵.

Kapo e Noite e neblina

26. RIVETTE, Jacques. Da abjeção. In: **Cahiers du Cinéma**, nº 120, 1961.

27. No final dos anos 1980, Godard lançou-se em uma intensa polémica com Claude Lanzmann a propósito de seu longo ensaio cinematográfico *Histoire du cinéma* (1988), no qual justapõe imagens de arquivo da abertura dos campos em 1945, captadas a cores pelo cineasta George Stevens, com cenas do cinema clássico americano realizado posteriormente pelo próprio Stevens, em *Um lugar ao sol* (1951), numa operação de montagem provocadora e radical. Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tou**. Op. cit., p. 172-187.

28. Em realidade, em uma mesa redonda a respeito do filme *Hiroshima, meu amor* (1959), de Alain Resnais, publicada na **Cahiers du Cinéma** (n. 70, 1960), Jean-Luc Godard inverte a fórmula do crítico Luc Moullet a propósito de Samuel Fuller (“A moral é uma questão de travelling”), formulada no texto “Sam Fuller: nos passos de Marlowe” (**Cahiers du Cinéma**, n. 93, 1959).

Fig. 4. Georges Didi-Huberman, Auschwitz-Birkenau, junho de 2011.

Fig. 5. Georges Didi-Huberman, Auschwitz-Birkenau, junho de 2011.

Fig. 6. Gillo Pontecorvo, três fotogramas de *Kapo*, 1960.

No contundente e paradigmático artigo “Da abjeção”²⁶, publicado em 1961 na revista *Cahiers du Cinéma*, o crítico Jacques Rivette estabelece uma recusa a *Kapo* (1960), de Gillo Pontecorvo, em um texto que consagra, no pensamento sobre cinema, uma relação entre forma e moral, entre estética e ética. Para Rivette, a encenação melodramática de um campo de concentração, cristalizada no detalhe de um único movimento de câmera (o travelling que mostra a morte de uma personagem, interpretada pela atriz Emmanuelle Riva, a qual se joga contra uma cerca de arame farpado eletrificado), tornaria o filme abjeto e o cineasta, por conseguinte, desprezível:

O homem que decide, nesse momento, fazer um travelling para a frente para reenquadrar o cadáver em contra-plongée, tomando cuidado para inscrever exatamente a mão levantada num ângulo de seu enquadramento final, esse homem só tem direito ao mais profundo desprezo.

Se Jean-Luc Godard²⁷, *l'enfant terrible* da história do cinema, já havia formulado a sua célebre *boutade* – “o travelling é uma questão de moral”²⁸ –, Rivette problematizava: “Existem coisas que só devem ser abordadas no temor e no terror; a morte é uma delas, sem dúvida; e como, no momento de filmar uma coisa tão misteriosa, não se sentir um impostor?”.



Ilana Feldman

Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de *Shoah* a *O filho de Saul*

Pontecorvo, o “impostor” para Rivette, também realizador de *A batalha de Argel* (1966) e *Queimada* (1969), após *Kapo* consagrou-se por fazer um cinema dito político que, como um típico cineasta de esquerda, subestimava os pressupostos políticos e formais da própria estética que realizava. Segundo o crítico Ruy Gardnier²⁹, mesmo querendo nos transmitir uma mensagem libertária, o diretor italiano nos carregava aos ápices do conformismo através de um didatismo sem par. “Que é um grande cineasta ninguém duvida. E que se trata de arranjar-lhe um lugar na história do cinema, idem. Gillo Pontecorvo é então o Steven Spielberg de esquerda. Mas a esquerda precisa de Steven Spielbergs?”, ele provoca.

Fazendo referência à *Noite e neblina* (1955), ensaio cinematográfico de Alain Resnais, lançado dez anos após o término da guerra, Rivette também acrescentava, como um princípio metodológico, que um cineasta deve *julgar o que mostra e ser julgado pela forma como mostra*, nunca se habituando ao horror. Por isso, se o público se habituava ao melodrama de *Kapo* por meio de uma identificação catártica, não era possível, jamais, habituar-se a *Noite e neblina*. Fundindo imagens documentais, captadas no momento da liberação dos campos, com filmes nazistas de ficção e sequências realizadas pelo próprio Resnais, *Noite e neblina* nascia como um dos expoentes do cinema moderno, o cinema de depois dos campos, marcando indelevelmente a geração que cresceu no pós-guerra na França e servindo de contraponto à “abjeção” de *Kapo*.

Décadas mais tarde, em 1992, o crítico Serge Daney retoma o texto de Rivette no belo ensaio autobiográfico “O travelling de Kapo”³⁰, no qual também aproxima *Kapo* de *Noite e neblina*, mas se pergunta se os jovens de seu tempo, espectadores de televisão e consumidores de publicidade, ainda conseguiriam se indignar diante de algum procedimento de linguagem. Em seu diagnóstico, “as imagens não estão mais do lado da dialética do ‘ver’ e do ‘mostrar’, elas passaram inteiramente para o lado da promoção, da publicidade, ou seja, do poder”. Por isso, a questão dos campos, a questão que marcara toda sua infância e adolescência, seria ainda e sempre colocada, mas não mais através do cinema:

É o que eu me dizia olhando, há alguns dias, um clip que entrelaçava, langorosamente, imagens de cantores verdadeiramente célebres e crianças africanas verdadeiramente famintas. Os cantores ricos – “We are the children / we are the world!” – misturando suas imagens com as imagens dos esfomeados. De fato, eles tomavam seu lugar, as substituíam, as eclipsavam. Fundin-

29. GARDNIER, Ruy. O cinema faz política: Gillo Pontecorvo. In: **Contracampo**, 22, online.

30. DANÉY, Serge. O travelling de Kapo. In: **Revista de Comunicação e Linguagens**, nº 23, Lisboa, Edições Cosmos, 1996.

31. *Ibidem*, p.17.

32. *Ibidem*, p.18.

33. Seria interessante notar que alguns dos filmes mais instigantes e comoventes produzidos na atualidade são aqueles que conseguem construir uma escritura para o trauma, fazendo da dimensão “irrepresentável” do evento traumático – político, histórico ou pessoal – um princípio de invenção formal, como se vê em *A imagem que falta* (França/Camboja, 2013), de Rithy Pahn; *Isto não é um filme* (Irã, 2010), de Jafar Panahi; *Valsa com Baschir* (Israel, 2008), de Uri Folman; *Je veux voir* (França/Líbano, 2011), de Joanna Hadjithomas e Khalil Joreige; *O que resta do tempo* (França/Palestina, 2009), de Elia Suleiman; *The Pixelated Revolution* (Líbano, 2012), de Rabih Mroué; *Videogramas de uma revolução* (Alemanha, 1992), de Harum Farocki e Andrei Ujica; *Juízo* (Brasil, 2008), de Maria Augusta Ramos; *Orestes* (Brasil, 2015), de Rodrigo Siqueira; *Nostalgia da luz* (Chile, 2010), de Patricio Guzmán, entre outros. Afora algumas tentativas problemáticas, o genocídio que acontece desde 2011 na Síria permanece “sem imagem”.

34. ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: COHN, Gabriel (org.) **Theodor Adorno**. São Paulo: Ática, 1986, p. 91.

35. “Nunca houve um documento da cultura que não fosse também um documento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura”. In: BENJAMIN, Walter. Op. cit., p.222.

36. SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e Theodor Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p.51.

37. Sobre a diferença entre essas duas modalidades *testemunhais, superstes e testis*, ver SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. In: **Proj. História**, São Paulo, n. 30, jun. 2005, p.81.

Fig. 7. Alain Resnais, *Noite e neblina*, 1955



do e encadeando estrelas e esqueletos em uma piscadela figurativa em que duas imagens tentam ser apenas uma, o clip executava com elegância essa comunhão eletrônica entre Norte e Sul. Eis então, me digo, a face atual da abjeção e a forma melhorada do meu travelling de *Kapo*. (...) Em 1961, um movimento de câmera estetizava um cadáver e, trinta anos mais tarde, uma série de fusões faz dançar os agonizantes e os vips. Nada mudou.

Segundo Daney, em *Kapo*, era ainda possível reclamar de Pontecorvo por abolir rapidamente uma distância que seria necessário “manter”. O travelling era imoral pelo motivo que ele nos colocava lá onde nós não estávamos. “Lá onde eu, em todo caso, não podia nem queria estar”. O travelling era imoral porque ele nos “deportava” de nossa situação real de espectadores e nos transformava em testemunhas, nos incluindo forçosamente no quadro. “Ora, que sentido poderia ter a fórmula de Godard senão que é necessário não se colocar lá onde não se está, nem falar em lugar dos outros?”³¹.

Se, no início dos anos 1990, Daney reclamava que, no mundo da televisão e da publicidade, não havendo mais nem bons nem maus procedimentos em relação à manipulação das imagens, a alteridade teria praticamente desaparecido, não sendo mais uma “imagem do outro”, mas “uma imagem entre outras” no mercado das imagens de marca, hoje, ele ficaria estarecido, senão apático, diante de um aparelho de TV. “E esse mundo que não me revolta mais, que só provoca em mim desgosto e inquietude, é exatamente o mundo sem o cinema”³², Daney poderia, melancólico, repetir. Para o crítico, fora o cinema que lhe ensinou a perceber, incansavelmente pelo olhar, a que distância de si começava o outro.

Por isso, em um momento histórico em que as distâncias foram abolidas e em que tudo parece ter se tornado visível e mostrável, quando morre-se ao vivo e repetidamente, dos programas de televisão vespertinos às imagens divulgadas pelo terrorismo internacional, a polêmica em torno da representação da Shoah continua sendo paradigmática para refletirmos sobre a “Era das catástrofes” em que ainda vivemos. Mais do que nunca, é preciso pensar de que modo a crítica da cultura em geral e das artes e do cinema em particular podem se posicionar diante de imagens traumáticas, de eventos extremos, inimagináveis e talvez irrepresentáveis – ou representáveis, apesar de tudo³³. Se algo aparece como impossível, é aí que deve resistir o pensamento.

Com todo o dogmatismo da ocasião, era isso a que Theodor

Imagens apesar de tudo: problemas e polémicas em torno da representação, de *Shoah* a *O filho de Saul*

Adorno, em 1949, anos antes de Rivette, Godard, Daney e Lanzmann, nos convocava em seu “Crítica cultural e sociedade”: “É barbárie escrever um poema depois de Auschwitz”³⁴, imortalizou. Nesse texto, Adorno defendia que a crítica cultural da época se confrontava com os estertores da dialética entre cultura e barbárie, fazendo eco ao visionário postulado benjaminiano de que nunca existiu um documento da cultura que não fosse ao mesmo tempo um documento da barbárie³⁵.

Como ressalta Márcio Seligmann-Silva³⁶, esse tabu das imagens reinstaurado por Adorno era na verdade um chamado, um apelo – como o faz hoje, em outro sentido, Georges Didi-Huberman – para que refletíssemos sobre as aporias inerentes a toda tentativa de pensamento e representação após a catástrofe.

Shoah

Catástrofe é o significado de “Shoah”, palavra curta e opaca, como uma pedra, escolhida por Claude Lanzmann para intitular seu filme: obra monumental de nove horas de duração, realizada ao longo de 12 anos (entre 1972 e 1985), integralmente composta, no tempo presente da realização, por testemunhos de sobreviventes (incluindo alguns carrascos nazistas e poloneses moradores nas cercanias dos campos) e desprovida de uma única imagem de arquivo.

O arquivo, para Lanzmann, além de ser composto por “imagens sem imaginação”, como afirmou em algumas ocasiões, seria um conjunto de documentos visuais do passado, que, ao contrário dos testemunhos verbais no presente da filmagem, ancorados na verdade de seus corpos, de seus traumas e de suas vozes, poderiam ser falsificados ou refutados. De acordo com Lanzmann, todo procedimento que precisa, através de um documento ou imagem de arquivo, comprovar aquilo que é dito, entraria no regime da verificação e da contestação, inscrevendo o testemunho na esfera daquilo que pode ser provado, contestado ou refutado. De fato, tal lógica é extremamente grave quando se trata do testemunho de um sobrevivente (*superstes*) e não do modelo jurídico da testemunha ocular, o terceiro em uma cena de litígio, numa situação de tribunal (*testis*)³⁷.

Admitindo ou não, Lanzmann foi evidentemente influenciado por seu vasto conhecimento dos arquivos, chegando até mesmo a usá-lo de maneira indireta, através de seus entrevistados, como na sequência com o historiador Raul Hilberg, como chama atenção Simone de Beau-

38. “Curiosamente, a recusa de Lanzmann é refutada em seu próprio filme, onde ele recorre, ainda que raramente, aos arquivos. A recusa aos arquivos é refutada pela declaração do historiador da Shoah, Raul Hilberg. Tendo em sua mão um documento original dos nazistas que detalhava o transporte dos trens da morte, Hilberg se pergunta: ‘Mas por que um documento como esse é tão fascinante? Quando tenho em mão tal documento, sobretudo em se tratando de um documento original, eu sei que a burocracia da época o teve, ela mesma, entre as mãos. Isto é um artefato. É isto que fica. Os mortos não estão mais aqui’, em nossa tradução. Ver: LANZAMANN, Claude. **Shoah**. Paris: Gallimard, Folio, 2000.

39. Referência ao filme “A chegada do trem na estação de Ciotat” (França, 1895), dos Irmãos Lumière, exibido na primeira sessão pública paga da história do cinema.

40. A fotografia como “sudário”, “técnica de embalsamamento”, “preservação da ausência”, “restituição de uma desaparecimento” e “arte crepuscular” foi profundamente formulada por teóricos como André Bazin, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Susan Sontag, Philippe Dubois, entre outros. Para uma revisão da questão, ver CORREIA, Maria da Luz. No negativo: morte e fotografia. In: M. L. Martins; M. L. Correia; P. Bernardo Vaz & Elton Antunes (ed.).

**Figurações da morte nos
mídia e na cultura: entre o
estranho e o familiar.** Braga:
CECS, 2016.

41. Segundo Paul Virilio, em **Guerra e cinema**, “a história das batalhas é, antes de mais nada, a história da metamorfose de seus campos de percepção”. apud FELDMAN, Ilana. A arma, o olho, o espetáculo. **Revista Trópico**, 2005, online. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2738,1.shl>>

42. LANZAMANN, Claude. Aqui não existe por que. Livreto que acompanha o DVD do filme *Shoah*. Instituto Moreira Salles, 2012, p.05.

43. DIDI-HUBERMAN, Georges. Le lieu malgré tout. In: **Vingtième Siècle, revue d'histoire**, nº46, abr-jun. 1995. Cinéma, le temps de l'histoire, p. 36-44. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1995_num_46_1_3152>

Fig. 8. Claude Lanzmann, *Shoah*, 1985



voir³⁸. Seu equívoco, entretanto, encontra-se no fato de “absolutizar” os documentos, como se fossem imagens totais, encobridoras da realidade e manipuladoras da verdade, em um típico preconceito metafísico. Mas as imagens, como insiste Didi-Huberman, não são portadoras da verdade, sendo antes um farrapo dela, um vestígio sempre incompleto. Nesse sentido, o grande engano de Lanzmann é tomar as quatro fotografias capturadas pelos membros do Sonderkommando como “documento” ou “prova”, como se essas imagens testemunhassem diante de um tribunal, e não como *testemunhos visuais* do genocídio, fragmentários e parciais, como todo testemunho.

Apesar de rejeitar *Noite e neblina* e de afirmar em diversas ocasiões, como um sacerdote do Templo, que “não há imagens da Shoah”, fala reverberada por Gérard Wajcman em seu artigo na *Les Temps Modernes*, Lanzmann não conseguiu escapar dos travellings, sobretudo aqueles tomados sobre os trilhos. O trem, óbvia metáfora do início do cinema³⁹, é aqui também, como era em *Noite e neblina*, signo do extermínio em massa dos judeus europeus. No entanto, no filme de Resnais, diferentemente do despojamento e da sobriedade radicais de *Shoah*, os travellings envolviam trilhos, maquinaria, maquinistas, eletricitas e assim por diante, vocábulos que a própria técnica cinematográfica e sua hierarquia militar tomou de empréstimo da cultura, e, por que não, da barbárie. Como sabemos, se as teorias da imagem e da fotografia estão intimamente atreladas à ideia da morte⁴⁰, a relação entre a guerra e o cinema é igualmente recíproca⁴¹.

Resultado de mais de uma década de trabalho obstinado, obsessivo, paciente e calculado, *Shoah* (1985) desenvolve seu método de acordo com seus objetivos: revelar, sempre por meio da palavra dos sobreviventes, o aspecto burocrático e a dimensão racional da máquina de morte nazista. Como um “geógrafo” ou “topógrafo”, como o próprio Lanzmann já se definira, ele faz dos espaços vazios e abertos, onde antes funcionavam os campos de concentração e extermínio, o lugar de emergência do testemunho da experiência traumática. *Shoah*, que não por acaso inicialmente teria o título de *O lugar e a fala*⁴², não é, como pode parecer, um filme sobre a memória como um conteúdo depositado no passado, mas, antes, uma investigação sobre o próprio presente, sobre o Holocausto que se passa no presente daquele que enuncia. Pois, na situação testemunhal, o tempo passado é sempre tempo presente.

Dez anos após o lançamento de *Shoah* na França, Georges Didi-

-Huberman dedicou-lhe um artigo relativamente curto, mas tocante, intitulado “O lugar, apesar de tudo” (“Le lieu, malgré tout”⁴³), que, segundo consta, fora bastante apreciado pelo próprio Lanzmann. Apesar de toda a polêmica que se sucedeu depois, farta de certa histeria e até mesmo má-fé, seu livro *Images malgré tout* não deixa de ser um desenvolvimento da problemática já apontada no texto de 1995. Lá, Didi-Huberman chamava atenção para o gesto empreendido por Lanzmann de retorno ao presente daqueles espaços vazios, através da dimensão material da presença, da voz e, sobretudo, do silêncio dos sobreviventes. Cada silêncio, ele escreve, é pleno e “pesado de inimaginável”⁴⁴.

Mas o “inimaginável” de Didi-Huberman não é, como sabemos, um impedimento, um dogma, e sim um *apelo à imaginação* – elemento fundamental para se enfrentar as crises e aporias do testemunho. No artigo “Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas”, Márcio Seligmann-Silva defende que “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma”⁴⁵, o qual encontraria na imaginação um meio para sua narração. Nesse sentido, o autor comenta a sensação de inverossimilhança vivida por sobreviventes como Primo Levy e Robert Antelme diante do absurdo da realidade narrada, marcada por uma radical desproporção entre a experiência vivida e a narração que era possível fazer dela. Em *A espécie humana*, de 1957, Antelme escreve:

Há dois anos, durante os primeiros dias que sucederam ao nosso retorno, estávamos todos, eu creio, tomados por um delírio. Nós queríamos falar, finalmente ser ouvidos. (...) E desde os primeiros dias, no entanto, parecia-nos impossível preencher a distância que descobrimos entre a linguagem de que dispúnhamos e essa experiência que, em sua maior parte, nos ocupávamos ainda em perceber nos nossos corpos. Como nos resignar a não tentar explicar como havíamos chegado lá? Nós ainda estávamos lá. E, no entanto, era impossível. Mal começávamos a contar e sufocávamos. A nós mesmos, aquilo que tínhamos a dizer começava então a parecer inimaginável. Essa desproporção entre a experiência que havíamos vivido e a narração que era possível fazer dela não fez mais que se confirmar em seguida. Nós nos defrontávamos, portanto, com uma dessas realidades que nos levam a dizer que elas ultrapassam a imaginação. Ficou claro então que seria apenas por meio da escolha, ou seja, ainda pela imaginação, que poderíamos tentar dizer algo delas⁴⁶.

44. *Ibidem*, p.41.

45. SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: *Psicologia clínica*, vol. 20, no.1, Departamento de Psicologia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2008, p. 70.

46. ANTELME, Robert. *A espécie humana*. Rio de Janeiro: Record, 2013, p. 09.

Recusando qualquer tipo de abstração e teorização, a finalidade de *Shoah*, segundo Lanzmann, não é a de imaginar, explicar ou compreender, mas a de relatar e descrever, com tantos pormenores quanto possível, o dia a dia da destruição massiva. Inspirado pelo método do historiador Raul Hilberg (“Sempre evite grandes perguntas temendo respostas menores”), Lanzmann faz então perguntas menores, objetivas, que mobilizarão a descrição, a rememoração e uma atualização da experiência no presente do testemunho, e não simplesmente uma interpretação ou leitura histórica. Para ele, em mais um posicionamento radical, “as explicações só dão margem a canalhices”.

Isso porque de acordo com seu próprio postulado:

Há uma obscenidade absoluta no intento de compreender. Não compreender foi minha regra inamovível ao longo de todos os anos de realização de *Shoah*: agarrei-me a essa recusa como sendo a única atitude possível, ao mesmo tempo ética e prática. (...) Para encarar o horror de frente, é preciso renunciar a todas as distrações e evasões, e, em primeiro lugar e acima de tudo, renunciar à questão mais falsamente central, a do porquê. “Aqui não existe por quê”: Primo Levi relembra que um guarda da SS ensinou-lhe a regra de Auschwitz no exato momento de sua chegada. Essa lei também vale para todo aquele que assume a responsabilidade de tal transmissão. Pois só o ato de transmissão importa, e nenhuma inteligibilidade, nenhum conhecimento, existe antes da transmissão. A transmissão é o conhecimento em si.⁴⁷

Por meio de um continuum temporal entre passado e presente como princípio formal, *Shoah* trata, portanto, de *como* funcionava a máquina de morte nazista (descrição a partir do presente), e não do *por que* de sua existência (interpretação a respeito do passado). Para Lanzmann, tentar compreender um evento sem precedentes como esse seria obscuro, pois seria dimensioná-lo dentro de uma lógica compreensível, causal e, portanto, aceitável. Não é por outra razão que o ponto de partida do filme é a Solução Final, em 1941 – figurada exemplarmente pelo gesto do maquinista Henryk Gawkowski, responsável por levar sua “carga”, diariamente, até o campo de extermínio de Treblinka –, e não a ascensão do nazismo em 1933 na Alemanha.

Ao fazer essa opção, Lanzmann, como ele mesmo diz, parte da “violência nua”, da “impossibilidade de recontar essa história”, acionando para isso certo princípio da crueldade. Como escreveu com

47. LANZAMANN, Claude. Aqui não existe por que. In: Op. cit., p. 4-5.

48. OPHULS, Marcel. Trens estreitamente vigiados. Libreto editado por José Carlos Avellar, no âmbito da programação de cinema do Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro, outubro de 2012, p. 07.

Fig. 9. Claude Lanzmann, *Shoah*, 1985: gesto do maquinista Henryk Gawkowski



ironia o cineasta Marcel Ophuls: “Se ser um cavalheiro é prioridade máxima de um documentarista, é melhor que ele encontre outra área de trabalho”⁴⁸. Entretanto, tal princípio da crueldade não é posto em marcha apenas pela postura, por vezes autoritária, de Lanzmann em cena – como quando ele solicita a seus entrevistados “descreva, descreva!” –, mas também pelo próprio modo como *o filme põe o espectador, apesar de tudo, a imaginar*.

Porém, frente à compulsão de imaginar o horror, Lanzmann se recusa a nos oferecer qualquer imagem do passado, a não ser paisagens de agora, rostos de agora, falas de agora. “É preciso imaginar, mas sem dispor de imagens, como se imaginar aquilo tudo só fosse possível a partir de um grau zero da imagem. Imaginar o inimaginável sustentando-o enquanto inimaginável, é este o desafio paradoxal lançado por Lanzmann”, escreve Peter Pál Pelbart no ensaio “A vergonha e o intolerável – cinema e holocausto”⁴⁹.

Estruturado sobre tal paradoxo incontornável, *Shoah* é então sobre essa disjunção, esse abismo, entre o ver e o falar, o descrever e o imaginar, o testemunhar e o acreditar. Obsessão de descrever, impossibilidade de compreender, e, querendo Lanzmann ou não, imperativo de imaginar. “Imaginar o inimaginável, eis o que *Shoah* mostra ser tão impossível quanto inevitável”⁵⁰.

O filho de Saul

Georges Didi-Huberman tem enfatizado que o pensamento, a escrita e a arte devem resistir ao sentimento de impossibilidade. Quando algo se apresenta como impensável ou inimaginável, é aí que deve trabalhar o pensamento e a imaginação, a maior das faculdades políticas. “Podemos até partir do princípio”, ele diz em uma entrevista, “de que não há representação perfeita de um evento extremo como a Shoah. Mas se ficamos nessa posição tudo está perdido, porque nos submetemos ao inimaginável e fazemos dele algo sagrado. Prefiro dizer que podemos tentar imaginar, apesar de tudo”⁵¹.

Seguindo esse princípio, a realização de *O filho de Saul*, primeiro longa-metragem do jovem cineasta húngaro László Nemes, mobilizou o filósofo a escrever uma carta ao realizador, publicada como o livro *Sortir du noir* (“Sair da escuridão”), quando da estreia do filme na França em fins de 2015. “Caro László Nemes”, ele começa, “seu filme é um

49. PELBART, Peter Pál. A vergonha e o intolerável – cinema e holocausto. In: **A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea**. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 224.

50. Ibidem.

51. DIDI-HUBERMAN, Georges. Georges Didi-Huberman fala sobre imagens e memórias do Holocausto. Op. cit.

52. DIDI-HUBERMAN. **Sortir du noir**. Op. cit., p. 15.

53. BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 36.

54. MOLDER, Maria Filomena. **O químico e o alquimista – Benjamin, leitor de Baudelaire**. Lisboa: Relógio D'água, 2011.

55. DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

56. Ver o nosso FELDMAN, Ilana. O irrepresentável no filme *O filho de Saul*. In: Caderno Ilustríssima, **Folha de S. Paulo**, 28/02/2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/02/1743669-o-irrepresentavel-no-filme-filho-de-saul.shtml>>

57. Provocador, Fleischer pergunta: “Se *O filho de Saul* é considerado como uma obra-prima sobre Auschwitz, deve-se compreender que já é tempo de se interessar por outros assuntos e que a Shoah é enfim passada da História à história da arte?” (em nossa tradução). FLEISCHER, Alain. **Retour au noir – Le cinéma de la Shoah: quand ça tourne au tour**. Paris: Editions Leo Scheer, 2016.

58. SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O filho de Saul*, de László Nemes: um novo mito de Auschwitz?. In: **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**. Belo Horizonte, v. 10, n. 18, mai. 2016.

monstro”. Em 54 páginas, Didi-Huberman dissecou a obra com doçura, a partir de uma leitura estética e ética, que, como o próprio movimento do filme, retira aquele agostinho de 1944 da escuridão, do “buraco negro” que significa a dita impossibilidade de representação da Shoah.

Inspirado pela polêmica em torno das quatro fotografias e pelos manuscritos relegados pelos membros resistentes do Sonderkommando, publicados com o título de “Vozes sob as cinzas”, Nemes torna visível aquele momento histórico infernal, saindo tanto da escuridão quanto da mais pura negatividade e abstração. “Você não escolheu nem o negro radical, nem o silêncio radical. Seu filme é terrivelmente impuro (...)”⁵². Em *O filho de Saul*, a imagem, como queria Blanchot⁵³, nasce do espaço da morte, mas para restituir – a partir das cinzas – uma desapareição.

As cinzas, como se sabe, são uma figura cara a Walter Benjamin, para quem a atividade da crítica seria uma espécie de “alquimia”⁵⁴ que vê nas cinzas das obras de arte, nas cinzas das expressões da cultura, isto é, nos despojos de mortalidade humana, uma chama. Não é por outra razão que o interesse de Didi-Huberman, também nessa longa carta, vai ao encontro das cinzas, daquilo que resta, resiste e sobrevive – como a intermitência do brilho de vaga lumes na escuridão⁵⁵.

Ganhador de uma Palma de Ouro em Cannes em 2015 e de um Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2016, *O filho de Saul* veio ao mundo com espantosa repercussão crítica⁵⁶, incluindo, evidentemente algumas reprovações. Ainda na França, Alain Fleischer, em resposta a Didi-Huberman, publicou *Retour au noir*⁵⁷ (“Retorno à escuridão”) e, no Brasil, Márcio Seligmann-Silva considerou que a trama “empurra o filme para o campo do mito”⁵⁸, desistoricizando-o. Evidentemente, não caberá neste espaço discutir tais críticas com profundidade. O que nos interessa é a forma como *O filho de Saul*, trazendo luz sobre uma vasta bagagem de debates e polêmicas, que remontam ao próprio advento do cinema moderno e à história da crítica cinematográfica, atualiza e elabora o debate entre forma e política, ética e estética, o qual tem marcado o cinema realizado a partir do pós-guerra.

Como vimos, desde *Noite e neblina* (1955), de Resnais, passando por *Kapo* (1960), de Pontecorvo, e por *Shoah* (1985), de Lanzmann, dentre tantos outros títulos que poderiam ser ainda citados e discutidos, o extenso debate, envolvendo críticos, teóricos e cineastas, será elaborado, de maneira audaciosa, por *O filho de Saul*. Com rigor e coragem, Nemes confronta-se, face a face, com o mais paradigmático dos eventos

Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de *Shoah* a *O filho de Saul*

– cuja representação possível será, forçosamente, parcial e lacunar.

Situando seu filme entre agosto e outubro de 1944, em Auschwitz-Birkenau, o diretor, já no primeiro plano de *O filho de Saul*, escolhe o húngaro Saul Ausländer como seu protagonista, de forma que tudo o que será ouvido e visto a partir de então se dará por meio de sua escuta e de seu ponto de vista. Recusando a banalidade realista e a indecência do melodrama no contexto do extermínio concentracionário, o realizador opta por uma linguagem rigorosa, de uma parcialidade radical: assim como o protagonista, não vemos “o” campo e não temos acesso a nenhuma forma de totalidade do que se passa.

Parte desse efeito de restrição do campo visual é proporcionado pela tela quadrada, no formato reduzido do 1:37 e pela utilização de uma única lente objetiva de 40mm, os quais, além de se contrapor ao excesso de visibilidade do cinematóscopo, produz no espectador uma sensação de asfixia e confinamento. O formato restringido, quase quadrado, também faz referência, podemos supor, ao formato 6x9 daquelas quatro fotografias registradas por membros do Sonderkommando. Colados ao corpo de Saul, com suas costas, sua nuca e seu rosto sempre em primeiro plano, em geral fora de foco ou fora de campo, todo o “resto” nos chega aos fragmentos, como pilhas de corpos e gritos humanos, proferidos em diversas línguas⁵⁹. Para o espectador, ainda pior do que estar lá, é imaginar.

Ocorre que Saul, com quem não é possível estabelecer nenhuma relação de identificação, apesar da opção pelos primeiros planos e planos fechados, já está desumanizado, como que do outro lado do campo simbólico – “já estamos mortos”, ele diz. Na condição de membro do Sonderkommando, Saul faz parte do grupo que se prepara, em meio a tarefas atroz e incessantes, para o levante de outubro de 1944, o qual, como sabemos, será massacrado. Nesse ínterim, o instante de captura das quatro fotografias do Crematório V é, pela primeira vez na história do cinema, encenado.

É em uma das atividades de “rotina” que Saul, vivido com magistral apatia pelo poeta húngaro Géza Röhrig⁶⁰, elege como filho um garoto que, tendo sobrevivido à câmara de gás, é morto por um oficial nazista. Para evitar que o corpo desse filho simbólico seja violado ou incinerado, Saul o rouba, e, desesperadamente, em meio a todo o cotidiano insano do extermínio, tenta lhe dar um enterro que seja, digamos assim, digno. Aqui, a tragédia coletiva e a loucura pessoal assumem ares de parábola bíblica, que de modo algum, nos parece, inscreveriam

59. Considerando o filme “esplêndido” e “raro”, Eduardo Escorel informa em sua crítica, no blog da revista *Piauí*, que o filme é falado em oito línguas, inclusive em diferentes tipos de Yiddish, de acordo com a região de origem de quem fala. “O filho de Saul procura indicar que, no inferno do campo, a língua talvez fosse a única morada que as pessoas podiam ter, conforme Nemes declarou”. Ver ESCOREL, Eduardo. *O filho de Saul: esplêndido e raro*. In: Blog Questões cinematográficas, **Revista Piauí**, 11 de março de 2016. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/questoes-cinematograficas/filho-de-saul-esplendido-e-raro/>>

60. Géza Röhrig, poeta húngaro radicado nos Estados Unidos, é ele próprio filho adotivo e protagonista de uma história pessoal comovente. Nascido em Budapeste, tornou-se órfão de pai aos quatro anos de idade, sendo enviado para viver num orfanato. Aos 12 anos, foi adotado por uma família húngara judia, cujo avô adotivo era um sobrevivente de Auschwitz. Foi numa primeira viagem ao campo de extermínio, durante uma estada de um mês, em que alugou um quarto numa cidade vizinha, que Röhrig escreveu seu primeiro livro de poemas. Ver: ANDERMAN, Nirit. *A film that tells the untold story of the Holocaust*. In: **Haaretz**, 11 de fevereiro de 2016.

61. KERTESZ, Imre. **Kadish: por uma criança não nascida**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

62. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sortir du noir**. Op. cit., p. 41.

63. Ibidem, p. 49.

64. VERNANT, Jean-Pierre apud GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 112.

65. LANZAMANN, Claude. Le Fils de Saul' est l'anti- 'Liste de Schindler. In: **Télérama**, 24 de maio de 2015. Entrevista concedida a Mathilde Blotière. Disponível em: <<http://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2015/claude-lanzmann-le-fils-de-saul-est-l-anti-liste-de-schindler,127045.php>>

Fig. 10. László Nemes, *O filho de Saul*, 2015



o filme no território desistoricizante do mito.

Se a tragédia *Antígona*, por sua trama, poderia ser evocada, o filme parece dialogar, de maneira mais evidente, com os contos hassídicos, alegóricos, da tradição judaica, tendo como tema, em geral, a própria narrativa, o dever da transmissão e a importância do Kadish, a reza aos mortos – que forçosamente nos faz pensar em *Kadish, por uma criança não nascida*⁶¹, do escritor, também húngaro, Imre Kertesz. O próprio Didi-Huberman classifica o filme de Nemes como um “conto alegórico”⁶², afirmando que o realizador teria inventado, entre a precisão documental e uma dimensão legendária, um “conto documentário”⁶³.

Paradoxalmente, é essa alegoria, o reconhecimento do filho – símbolo de continuidade e transcendência, mesmo que morto –, aquilo que permite a Saul *estabelecer algum laço singular com a vida*, em uma situação em que toda singularidade fora anulada. É essa alegoria, o desejo alucinado de enterrar uma criança morta, salvando-a da incineração – contra toda verossimilhança possível –, aquilo que permite a Saul, a partir de um quinhão de imaginação, se *inscrever na história* para, justamente, “sobreviver”. Se levamos em conta que, para a tradição judaica, a inscrição do nome na forma do sepultamento é um de seus momentos estruturantes, salvar um morto da anulação mais extrema e radical seria salvar toda a humanidade.

Como sabem os descendentes dos judeus exterminados nas câmeras de gás, os parentes dos desaparecidos políticos durante as ditaduras civil-militares, as mães dos jovens, em geral negros e pobres, executados e enterrados como indigentes nas periferias das grandes cidades brasileiras, onde não há túmulo não pode haver luto, e onde não há luto não há sanidade. Não é por outra razão que, segundo o helenista Jean-Pierre Vernant⁶⁴, a palavra grega *sèma* tem como significação originária a de “túmulo” e, só depois, a de “signo”, já que o túmulo é signo dos mortos. Túmulo, signo, palavra escrita, imagem: todos lutam contra o esquecimento.

Por fim, seria ainda possível afirmar que, a partir de *O filho de Saul*, a querela em torno do “inimaginável” e do “irrepresentável” nunca mais será a mesma, tendo o próprio Claude Lanzmann, ironia das ironias, aprovado o filme e coadunado a posição de Georges Didi-Huberman. Em maio de 2015, após o prêmio em Cannes, Lanzmann declara que “*O filho de Saul* é o anti-*A lista de Schindler*”⁶⁵, em referência ao filme homônimo de Steven Spielberg, duramente reprovado pelo documentarista por “trivializar” o Holocausto transformando-o em mero

Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de *Shoah* a *O filho de Saul*

“cenário”, em um texto publicado no *Le Monde* em março de 1994, intitulado “Holocausto, a representação impossível”. Esse debate, no entanto, tão possível como necessário, está longe de ser encerrado.

*

Das quatro imagens registradas por membros do Sonderkommando naquele agosto de 1944, sabemos que uma delas figura decupada em *Noite e neblina*⁶⁶ e, mais recentemente, três delas foram reenquadradas pelo próprio Museu de Estado de Auschwitz-Birkenau, para que pudessem melhor servir como “informação”, como “documento”, numa supressão problemática – como tanto ressalta Didi-Huberman – do gesto daquele que, sabendo que desapareceria como testemunha, precisou nos transmitir seu trágico testamento.

Afinal, reenquadrar as imagens, elidir sua moldura negra, suprimir suas condições de produção, nos produz a sensação de que elas teriam sido feitas do exterior – e, se captadas do exterior, conclui-se, seriam captadas por um nazista. Eis aí a radical problemática ética, política e estética colocada pelo conflito entre a *tomada de posição* e a posterior manipulação dessas imagens. Por isso, não sendo a imagem uma coisa, um troféu ou bibelô privado, mas um gesto, um “ato coletivo”⁶⁷ historicamente situado, devemos responder a esse ato com outro ato, nosso próprio olhar.

Para Georges Didi-Huberman, o gesto do fotógrafo clandestino foi, no final das contas, tão simples quanto heroico, pois, ao se posicionar dentro de uma câmera de gás, justamente onde os SS o abrigavam, dia após dia, a descarregar os cadáveres das vítimas assassinadas, “ele transformou, por alguns raros segundos roubados, o *trabalho servil*, seu trabalho de escravo de inferno, num verdadeiro *trabalho de resistência*”⁶⁸. Sendo assim, pergunta-se, seu ato de testemunho não deveria ser compreendido como um minúsculo deslocamento do trabalho de morte em *trabalho de olhar*?

Reenquadradas pelo Museu de Auschwitz-Birkenau, decupadas em *Noite e neblina*, negadas em *Shoah*, problematizadas em “Casca” e reençadas em *O filho de Saul*, essas imagens, clandestinas e sobreviventes, sublevam-se⁶⁹, rasgam o arquivo e o fazem murmurar.

66. De acordo com Sylvie Lindeperg, em sua extensa pesquisa a respeito de *Noite e neblina*, Alain Resnais conhecia muito pouco a origem e a condição das imagens, não percebendo sua singularidade. Das duas fotografias pré-selecionadas por sua equipe, a partir da coleção do Museu de Auschwitz, apenas uma, já reenquadrada, figura em seu filme. Ver LINDEPERG, Sylvie. **Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire**. Paris: Odile Jacob, 2007, p.112-113. Agradeço a Patrícia Machado pela importante observação.

67. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Casca*. Op. cit., p.131.

68. Idem, p.124.

69. Se “a imagem do homem está inseparável, daqui para frente, de uma câmera de gás”, como afirma Georges Bataille, talvez pudéssemos dizer que, na mesma medida, essa imagem é igualmente inseparável de um trabalho de resistência e sublevação – foco das mais recentes obras de Georges Didi-Huberman, como o livro **Peuples en larmes, peuples en armes** (“Povos em lágrimas, povos em armas”) e a exposição “Soulèvements” (“Levantes”), ambos de 2016.

ARS Bibliografia complementar

- ano 14 AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- n. 28 DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
-
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.
- GODARD, Jean-Luc; RIVETTE, Jacques; ROHMER, Eric. Hiroshima, notre amour. In: **Cahiers du Cinéma**, n. 71, 1960.
- GUERRIN, Michel. Claude Lanzmann, écrivain et cinéaste. La question n'est pas celle du document, mais celle de la vérité. In: **Le Monde**, 19 de janeiro de 2001
- LESSA FILHO, Ricardo. **Entre imagens e sobrevivências: notas sobre Noite e neblina e Shoah**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE. Recife, 2016.
- SELIGMANN-SILVA. Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo. In: BIRMAN, Daniela et al. (org). **Remate de Males**. Campinas: jul.-dez. 2009.
- SHAFTO, Sally. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*. In: **1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze**, n. 44, 2004. Disponível em: <<http://1895.revues.org/2022>>
- WACJMAN, Gérard. **L'object du siècle**. Paris: Verdier, 1998.

Ilana Feldman é doutora em cinema pela Escola de Comunicações e Artes da USP, com passagem pelo Departamento de Filosofia, Artes e Estética da Universidade Paris VIII. Atualmente, realiza pós-doutorado em Teoria Literária no Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, com pesquisa sobre cinema, testemunho e autobiografia