

**A impossibilidade e a importância do testemunho: uma análise a partir do documentário
“Shoah” de Lanzmann**

**La imposibilidad y la importancia del testimonio: un análisis empezando por el
documental “Shoah” de Lanzmann**

Ana Guerra Ribeiro de Oliveira *¹

*“Não quero ouvir falar da Shoah,
mas tampouco quero escutar
o silêncio envolvê-la.”*

Jean-Luc Nancy (2007, p. 75, tradução nossa)

Sumário: 1. Introdução. 2. Ética e representação: controvérsias e debates em torno das reproduções sobre o extermínio. 3. O papel do testemunho no processo e na construção do saber histórico. 4. As dificuldades do testemunho. 4.1. A reencarnação do testemunho. 4.2. O testemunho sobre a ausência. 4.3. Falar por aqueles que não podem. 4.4. O muçulmano. 4.5. O autêntico testemunho. 5. Considerações finais. 6. Bibliografia e filmografia.

Resumo

As tragédias e catástrofes da história do século XX colocaram diante de nós a teimosa pergunta: por que aconteceu? Embora tenham-se passado tantos anos, o esforço para encontrar uma justificativa para o extermínio de judeus na Segunda Guerra Mundial continua presente. O filme/documentário *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, como aponta LaCapra, procura esclarecer *como* ocorreu o extermínio de judeus durante o nazismo, mas não busca uma resposta para a pergunta *por que*. Embora não esclareça essa pergunta, o filme realiza um debate profundo sobre ser testemunha e sobre testemunhar em casos traumáticos como a triste história dos campos de concentração. Este passado intolerável revela o que Agamben chama de dificuldade da própria estrutura do testemunho, onde o passado é mais real e intenso que qualquer evento que tenha ocorrido antes ou depois e, paradoxalmente, é tão absurdo que se torna inimaginável, irreal. É preciso levar em conta que a reparação de um passado catastrófico almejada pelo Direito fica incompleta sem que se discuta o papel da testemunha ao narrar sua experiência e construir o saber histórico e sem que se busque entender as dificuldades do próprio testemunho e da necessária volta ao trauma. Sendo assim, neste trabalho será feita uma análise da figura da testemunha e do ato de testemunhar em situações traumáticas, a partir do documentário “*Shoah*” de Lanzmann. Entretanto, como analisar um filme exige que se compreenda o contexto em que ele foi produzido, bem como sua recepção,

¹ Estudante da graduação em Direito pela FDUFG e bolsista de iniciação científica do CNPq.

será realizado um breve comentário sobre a questão da ética e da representação do extermínio surgidos no pós-guerra.

Palavras-Chave: testemunho – memória – filme *Shoah* – representação.

Resumen

Las tragedias y catástrofes de la historia del siglo XX nos plantea la obstinada cuestión: ¿por qué ocurrió? Aunque han pasado muchos años, el esfuerzo por encontrar una justificación para el exterminio de los judíos en la Segunda Guerra Mundial todavía sigue presente. El documental/película *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, como sostiene LaCapra, trata de esclarecer *cómo* fue el exterminio de los judíos durante el período nazi, pero no busca una respuesta a la pregunta del *por qué*. A pesar de no aclarar esta cuestión, la película lleva a un debate profundo sobre lo que implica ser testigo y testificar en las situaciones traumáticas como la triste historia de los campos de concentración. El pasado intolerable revela lo que Agamben llama la dificultad de la propia estructura del testimonio, donde el pasado es más real e intenso que cualquier evento que ocurrió en un periodo anterior o posterior y, paradójicamente, es tan absurdo que es inimaginable, irreal. Es necesario tener en cuenta que la reparación del pasado catastrófico deseada por el Derecho, no se completa sin discutir el rol del testigo cuando describe su experiencia y construir el saber histórico y sin entender las dificultades del testimonio mismo y la necesaria vuelta hacia el trauma. Así, en ese trabajo habrá un análisis de la figura del testigo y del acto de testimoniar en situaciones traumáticas, empezando por el documental “*Shoah*” de Lanzmann. Sin embargo, como analizar una película exige que se entienda el contexto en que ella fue producida, así como su recepción, será hecho un sencillo comentario sobre la cuestión de la ética y de la representación del exterminio surgidas en la posguerra.

Palabras Clave: testimonio – memoria – película *Shoah* – representación.

1. Introdução

O cinema costuma ser visto somente como uma fonte de entretenimento, mas muitas vezes exerce outros papéis, seja como meio para realizar denúncias, criar discussões, despertar consciências ou relembrar o passado. O documentário *Shoah* (1985) de Lanzmann, nesse sentido, merece ser destacado tanto pela discussão que foi capaz de produzir em torno da representação de uma catástrofe quanto pela capacidade de transmitir parte da memória, mediante relatos e testemunhos, do extermínio de judeus durante a Segunda Guerra Mundial.

O filme/documentário *Shoah* foi elaborado em torno de múltiplos testemunhos sobre os campos de concentração, sobre os trens que conduziram os judeus aos campos e também sobre o gueto de Varsóvia, sendo o produto final um documentário sem imagens de arquivo que recupera o genocídio nazista por meio de diversas memórias e depoimentos. Durante todo o filme é a testemunha quem desempenha o papel principal. O roteiro, portanto, é elaborado em torno dos relatos e depoimentos dessas testemunhas que participaram da Shoah² –palavra hebraica para designar catástrofe– e que ocuparam posições distintas durante o extermínio. É exatamente esse formato de construção do filme que fez com que Shoshana Felman (2000, p. 104, tradução nossa) o classificasse como “*um filme sobre testemunhar: sobre ser testemunha de uma catástrofe*”.

O testemunho, como ressalta Lacapra (2009, p. 25) além de uma fonte importante para a história, coloca em evidência que historiadores ou analistas, ao escutar um testemunho, tonam-se testemunhas secundárias. Nesse contexto, o documentário de Lanzmann merece ser destacado entre diversas produções sobre o tema, pois “*se ao ir ver Shoah entramos*

² A palavra genocídio parece ser incapaz de descrever completamente o massacre de judeus durante a Segunda Guerra Mundial, por esse motivo diversas outras denominações foram cunhadas para designar o evento, como Holocausto, Churban, Shoah e até mesmo o substantivo próprio Auschwitz (DANZIGER, 2007, p. 01). Lanzmann (2009, p. 64, tradução nossa) relata que foi muito difícil encontrar um título para esta história em face de seu caráter é inominável e que cogitou os títulos “*O lugar e a palavra*” e “*A morte nos campos*”. Ao final, ele optou por Shoah, termo hebraico para designar catástrofe ou devastação.

Agamben se recusa a utilizar o termo *holocausto*, pois considera que a palavra estabelece uma vinculação, ainda que longínqua, com o “*olah*” bíblico, ou seja, vincula a morte nas câmaras de gás com “*entrega total a causas sagradas e superiores*”, o que não pode deixar de soar como zombaria, pois estabelece uma inaceitável equiparação entre fornos crematórios e altares, e, ainda pior, pressupõe uma herança semântica que desde o início traz uma conotação antijudaica (AGAMBEN, 2008, p. 37/40).

Talvez nenhum termo seja realmente apropriado e cada um possua um caráter parcial e insatisfatório, como explica Dazinger (2007, p. 01/09) em seu ensaio sobre a aporia dos nomes em relação ao extermínio. De qualquer sorte, não será utilizado o termo *holocausto* nesse trabalho, vez que Agamben (2008, p. 39/40) o considera uma forma de escárnio, sendo ignorante e/ou insensível quem continua a utilizá-lo. Além disso, Jean-Luc Nancy (2007, p. 73, tradução nossa) descreve lindamente Shoah como um sopro, que em francês “*souffle*” quer dizer não só um sopro como também alento. Nesse passo, a palavra hebraica Shoah será utilizada tanto para designar o documentário de Lanzmann, caso em que aparecerá em itálico, quanto para o designar o extermínio de judeus.

espectadores na sala de cinema, ao cabo das nove horas de projeção saímos dela testemunhas” (WAJCMAN, 2001, p. 227, tradução nossa).

Os limites do testemunho são constantemente introduzidos no documentário, vez que o cineasta destinou sua mirada principalmente às testemunhas capazes de reviver o passado através do relato. As fronteiras do testemunho em acontecimentos traumáticos são também debatidas por Agamben que considera que a própria estrutura do testemunho apresenta dificuldades no caso dos campos, pois:

Por um lado, o que aconteceu nos campos aparece aos sobreviventes como a única coisa verdadeira e, como tal, absolutamente inesquecível; por outro lado, tal verdade é, exatamente na mesma medida, inimaginável, ou seja, irredutível aos elementos reais que a constituem (AGAMBEN, 2008, p. 20).

É necessário ter em conta que a reparação de um passado catastrófico almejada pelo Direito fica incompleta sem que se discuta o papel da testemunha ao narrar sua experiência, as dificuldades particulares do próprio testemunho de um passado traumático, suas lacunas e limites, bem como o complicado retorno ao trauma durante o relato. Sendo assim, a figura da testemunha, seu papel na formação, constituição e reparação da memória histórica, bem como os limites do próprio testemunho, merecem ainda ser debatidos. Além disso, é necessário fazer uma análise entre a dificuldade do relato do trauma e o papel que a testemunha desempenha no cenário jurídico. Por fim, como a análise do filme de Lanzmann fica incompleta sem inseri-lo no contexto em que foi produzido, será feita uma breve consideração sobre a ética no cinema e sobre a representação de uma catástrofe.

2. Ética e representação: controvérsias e debates em torno das reproduções sobre o extermínio

Interpretar um filme, assim como um livro, exige que ele seja inserido em seu próprio contexto, isto é, necessitamos entender as condições políticas e econômicas da produção e da recepção do filme, a tradição cinematográfica do período em que ele foi lançado e o contexto cultural em que ele se desenvolveu (LAGNY , 2009, p. 123). Além do mais, o mundo do cinema possui certa autonomia, sendo capaz de produzir obras que escapam à sua época, pois com frequência os filmes se referem a outros os filmes e não ao mundo real (LAGNY , 2009, p. 124).

O documentário de Lanzmann se insere em um cenário de discussão sobre a possibilidade de representação da catástrofe e de seus limites éticos. Outros filmes e documentários sobre a Shoah haviam sido produzidos no pós-guerra e as formas para representar os horrores do campo de concentração começaram a ser discutidas.

Antes do filme *Shoah*, foi lançada a minissérie norte-americana *Holocausto* (1978), que, na opinião de Lanzmann (2009, p. 64) mostra os judeus impassíveis e rígidos entrando nas câmaras de gás enquanto levam outros em seus ombros, estoicos como romanos. São, para o diretor (*apud* LACAPRA, 2009, p. 126/127), imagens idealizadas que permitem uma identificação consoladora, incapaz de reconhecer que em qualquer transmissão de uma situação traumática há sempre uma parte que não é transmissível. O diretor (*apud* FULLER, 2011, p. 16, tradução nossa) ainda lançou outra contundente crítica à minissérie em que utilizou as palavras do filósofo judeu Emil Fackenheim: “*Para nós, os Judeus Europeus massacrados não são meramente passado, eles são o presente de uma ausência*”.

A discussão em torno dos limites éticos da representação foi também colocada diante do filme *Kapò*, de Gillo Pontecorvo (1959). Jacques Rivette (1961) criticou o diretor por retratar um suicídio na cerca elétrica do campo de concentração, tornando essa morte tolerável para o espectador. A questão da banalização da morte é discutida e criticada porque Pontecorvo utilizou como recurso para retratar o suicídio o *travelling* e teve o cuidado de deixar no enquadramento final a mão do personagem grudada na cerca (GUTFREIND, 2011, p. 206). Rivette (1961, tradução nossa) considerou o recurso digno de profundo desprezo e proferiu uma dura crítica à referida cena: “*Há coisas que não devem ser abordadas, exceto em vias de temor e tremor, a morte é uma delas, sem dúvida*”.

O pós-guerra trouxe consigo discussões sobre a representação: seria possível encontrar um meio para retratar um número absurdo de mortes sem torná-las banais? Como retratar o que foi vivido no passado sem olvidar que o passado interfere de forma constante no presente? Além desses questionamentos, surge a preocupação em face do uso ilimitado de imagens que traz consigo outro problema ético, uma vez que o espectador do século XX deixa de sensibilizar-se frente a qualquer imagem, por mais tristes e devastadoras que possam ser. É que ele é bombardeado a todo momento com inúmeras imagens sobre catástrofes, devastações, extermínios, guerras, sofrimentos e desgraças em lugares longínquos, que pouco ou nada conhece. Nesse contexto, a representação da Shoah perpassa diversas discussões e as perguntas surgem com mais facilidade do que as respostas.

Seria impossível realizar um filme, escrever um livro ou fazer uma pintura sobre a Shoah que a representasse por inteiro e que englobasse todas as questões que foram elaboradas

em torno do tema. Tanto é assim que até hoje diversas questões permanecem sem resposta. Contudo podemos observar nas intenções de Lanzmann ao produzir o filme que ele procurou encontrar uma forma ética de retratá-la.

Lanzmann buscou retratar a Shoah sem tratá-la como passado, por isso, em um seminário nos anos 90 (LANZMANN *et all*, 1991, p. 96), ele insiste que *Shoah* não é um documentário e propõe queimar todas as imagens que não foram utilizadas no filme para provar sua afirmação³. Essa insistência torna clara sua intenção de não tratar o extermínio como o passado, o que pode ser comprovado pelas cenas cuidadosamente escolhidas em que as testemunhas revivem o passado ao relatar a experiência dos campos e pelas imagens atuais dos locais de memória que trazem à tona as contradições e correspondências entre passado e presente.

A intenção do diretor é a de dialogar com a dificuldade de contar e de transmitir a catástrofe. Lanzmann (*apud* LACAPRA, 2009, p. 129) pontua que o filme começa pela própria impossibilidade de narrar a história do extermínio, devido ao desaparecimento dos rastros e à impossibilidade dos sobreviventes de contar esta história, ou mesmo, de denominá-la. Assim, o filme expressa essa contradição entre o que resta dos campos de concentração e a narração da testemunha. A representação é sempre incompleta, vez que aquilo que é dito não pode ser visto e o que é visto por si só não é capaz de transmitir nada.

Além do mais, o diretor se opõe a criar uma reprodução de catástrofe ou mesmo a fornecer ao espectador imagens consoladoras ou que permitam algum sentimento harmonizador. Nancy (2007, p. 68) define *Shoah* como um filme que propõe sem descanso, em suas próprias cenas, a negativa de por em cena. O documentário teria então como objetivo a negativa de representação.

Shoah é um documentário duro que claramente não foi produzido com finalidades comerciais. Quando foi lançado em Paris em 1985, era transmitido ininterruptamente nos cinemas em uma sessão por dia, o que minava qualquer possibilidade de sucesso comercial, vez que exigia que o espectador permanecesse o dia inteiro na sala de cinema para dar conta das 9 horas e 25 minutos de duração do documentário (ALMEIDA, 2006, p. 04).

Ao mesmo tempo, é surpreendente saber que ao realizar a edição do filme, Lanzmann retirou parte dos relatos de Srebnik, um dos dois únicos sobreviventes de Chelmno. Segundo o diretor (1991, p. 93), Srebnik, que à época era apenas um garoto de treze anos, passou por situações tão horríveis quando ainda era apenas um menino, que

³ Neste trabalho não será discutida a questão se *Shoah* é um documentário, um filme ou uma obra de arte, portanto será utilizada qualquer nomenclatura para designar o documentário/filme de Lanzmann.

propositalmente optou por não colocá-las no filme, pois as pessoas iriam pensar que os assassinos eram simplesmente sadistas e nada mais. Conta que decidiu não usar essas imagens, uma vez que o grau do horror teria sido insuportável (LANZMANN *et al*, 1991, p. 93). Como o filme, mesmo após a edição, contém relatos assustadores que beiram o intolerável, não pode deixar de causar espanto saber que cenas ainda mais horríveis foram propositalmente deixadas de fora e revela que a linha entre *como* e *o que* representar é extremamente ténue.

Para Kent Jones (2011, p. 63/64) Lanzmann, assim como Adorno discute a possibilidade de escrever poesia após Auschwitz, discute a possibilidade de fazer cinema após Auschwitz. Talvez por esse motivo, o diretor tenha optado por não usar imagens de arquivo e tenha sustentado à época do lançamento de *Shoah* que se existissem imagens de arquivo sobre o que ocorria dentro das câmaras de gás, que elas deveriam ser destruídas por sua obscenidade.

Godard acredita que Lanzmann leva sua suposição muito longe, e, para ele, tais imagens deveriam ser arquivados em algum lugar (JONES, 2011, p. 63/64). Da mesma maneira, Didi-Hubermann (2004, p. 137/177) questiona essa posição extrema de Lanzmann e considera que o testemunho não deve ser absolutizado, vez que as imagens, principalmente se contextualizadas, são também importantes para retratar uma situação-limite ou catástrofe. Didi-Hubermann (2004, p. 137/177, tradução nossa) se posiciona dessa maneira quando são encontradas quatro fotografias das câmaras de gás, feitas pelos próprios judeus de dentro do campo. Ele considera que tais imagens, tiradas de dentro do “*olho do ciclone*”, em meio a diversos riscos de serem apanhados, demonstram a necessidade de testemunhar, de deixar um relato sobre o sofrimento, ainda que ninguém sobreviva para contar a história. Assim, essas imagens não merecem ser destruídas, vez que retratam a experiência vivida naquele momento em que deixar provas do que aconteceu se torna mais importante que sobreviver para relatar.

De qualquer sorte, a opinião tão firme de Lanzmann parece ter se relativizado com o passar dos anos, pois quando questionado em 2011 se seria errado moralmente utilizar imagens de arquivo para retratar a Shoah, ele responde que não sabe se teria sido moralmente errado, mas certamente *Shoah* seria um filme diferente (FULLER, 2011, p. 17).

Encontrar um limite, um ponto, uma fronteira entre aquilo que pode/não pode/deve/não deve ser mostrado foi um dos objetivos de Lanzmann ao fazer o documentário. Entretanto, encontrar respostas claras sobre a representação nos campos não é tarefa fácil.

A discussão sobre como e o que representar se torna extremamente complexa a ponto de Jean-Luc Nancy (2007, p. 78) dizer que não quer mais escutar falar ou falar da Shoah e,

por esse mesmo motivo, ele continua falando sobre o tema e, não obstante, treme diante da possibilidade de dizer uma palavra a mais ou a menos. De toda forma, como bem postula Agamben (2008, p. 156/157), se aqueles que reivindicam a indizibilidade de horror dos campos querem dizer que a Shoah foi um acontecimento único, diante ao qual a testemunha de algum modo deve submeter sua palavra à própria impossibilidade de dizer, eles possuem razão. Contudo, o que não pode ocorrer é tornar a Shoah um acontecimento absolutamente separado da linguagem, em que não existe qualquer possibilidade de testemunho, pois assim, estar-se-á repetindo o gesto nazista que pretendia tornar o extermínio um acontecimento sem rastros, sem provas e pior um acontecimento em que as pessoas, mesmo após escutar os relatos, não acreditam devido ao enorme absurdo.

3. O papel do testemunho no processo e na construção do saber histórico

A política de extermínio nazista buscou fazer com que a Shoah fosse um acontecimento sem rastros. Essa intenção pode ser claramente identificada no famoso discurso de Heinrich Himmler no Castelo de Posen em que ele afirmou que o genocídio dos judeus seria uma “*página de glória não escrita e que nunca deveria ser escrita*” (apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84; HILBERG apud NANCY, 2007, p. 49). Não resta dúvida, portanto, que a política nazista visava não deixar qualquer rastro da aniquilação dos judeus, medida que se traduz pela eliminação completa dos cadáveres nas câmaras de gás (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84).

Nesse contexto, o papel do testemunho, em contraponto à tentativa de eliminar os traços do genocídio, adquire na história da Shoah o importante papel de revelar a história das vítimas. Assim, faz-se necessário analisar como história oficial é contada desde uma perspectiva crítica, duvidando dos critérios tradicionais de escolha dos “fatos” que integram o saber histórico (FONSECA, 2010, p. 110). Afinal, se pontuamos que o saber histórico é a recolha de alguns eventos do passado e que, a cada minuto, milhares de fatos acontecem, devemos questionar quais critérios justificam que alguns eventos sejam selecionados para entrar na história, enquanto outros são deixados para trás (FONSECA, 2010, p. 110/111).

Cabe aqui uma pequena regressão sobre conceito do testemunho como *meio de prova* e como construtor da verdade, vez que na Shoah ele exerce essas duas funções.

Foucault (1999, p. 31/33) explica que nem sempre a testemunha teve esse papel de construtor/revelador da verdade. Na sociedade grega arcaica a prova da verdade não era feita

por aquele que viu o acontecimento e é capaz de dizer o que aconteceu. A produção da verdade jurídica no conflito entre Antíloco e Menelau não passava pela testemunha, mas sim por uma espécie de desafio lançado pelo adversário. A testemunha que havia visto controvérsia sequer era chamada para dizer o que viu e a verdade era produzida através de um desafio. Dessa maneira, aquele que aceitava o desafio conferia aos deuses o encargo de revelar a verdade (FOUCAULT, 1999, p. 31/33).

Após, ao analisar a peça de Édipo, Foucault diz que o olhar da testemunha surge para confirmar a verdade que já havia sido revelada prescritiva e profeticamente pelo oráculo e adivinho. Aquilo que foi dito pela profecia seria posteriormente redito –e confirmado– pelas testemunhas. Dessa maneira, a enunciação da verdade na peça necessita da complementação do testemunho, pois Édipo jamais saberia que era filho de Laio e Jocasta sem a confirmação feita pelos servidores, escravos e pela própria Jocasta, isto é, por aqueles que viram ele ser abandonado e entregue para a adoção. Nesse passo, a enunciação da verdade é deslocada de um discurso de tipo profético e prescritivo, o dos deuses, para um discurso retrospectivo, o do testemunho (FOUCAULT, 1999, p. 34/40).

Com Platão, afirma Foucault, o saber é afastado do poder e onde está o poder político não pode estar a verdade pura. Nesse sentido, Édipo é aquele que detém o poder, mas nada sabe. Os que se comunicam com o saber e as verdades passam a ser os adivinhos e os filósofos, bem como o povo que não detém o poder mas possui a lembrança, sendo capaz de dar testemunho da verdade (FOUCAULT, 1999, p. 50/51). A partir desse momento, o povo adquire o direito de julgar aqueles que o governam, opondo a verdade –o saber– aos seus próprios senhores (FOUCAULT, 1999, p. 54).

Conta Foucault que esse meio para encontrar a verdade –testemunhal– é abandonado no direito feudal da Alta Idade Média, direito que, essencialmente, é o velho Direito Germânico. Os conflitos entre os indivíduos nesse período eram resolvidos através de um litígio regulamentado pelo sistema de prova. Um sistema de prova que não buscava encontrar a verdade, mas sim a força, a importância de quem dizia. A razão nesse modelo de processo poderia ser provada vencendo uma luta ou ultrapassando algum desafio. O que definiria a questão seria a força ou o apoio divino de quem dizia e não a verdade do que foi arguido. Não havia um poder judiciário e a liquidação era feita pelos próprios indivíduos envolvidos. Aquele que exercia a soberania não era solicitado para que fizesse justiça, mas apenas para que assegurar a regularidade no procedimento (FOUCAULT, 1999, p. 58/65).

No final da Idade Média, esse processo desinteressado pela busca da verdade muda de figura e começa uma nova forma de fazer justiça. O inquérito desenvolvido na Grécia é

retomado nos séculos XII e XIII, de uma maneira bastante diferente do modelo da peça de Édipo (FOUCAULT, 1999, p. 62). Nesse novo modelo, o soberano substitui a vítima na figura do procurador e confisca o poder judiciário dos indivíduos. Surge o conceito de infração que não é mais um dano contra *o outro*, mas sim uma *ofensa à ordem, ao soberano, à sociedade* (FOUCAULT, 1999, p. 63).

Nesse contexto, surge o inquérito como meio de estabelecimento da verdade, como forma de saber e o testemunho adquire valor de prova, de revelação da verdade no âmbito jurídico (FOUCAULT, 1999, p. 67/72). Como a verdade necessita ser provada e verificada, o testemunho daquele que viu o evento torna-se uma fonte de saber muito mais eficaz que a do alquimista ou do oráculo (FONSECA, 2010, p. 127). Nesse passo, verifica-se que o próprio método de revelação da verdade em um litígio atravessa momentos diferentes, de acordo com o período histórico e a sociedade em que estão inseridos.

Foucault considera ainda que existiriam duas histórias da verdade e que a construção do saber não pode ser dissociada das relações de poder. A primeira constitui a história como se faz ou a história das ciências; seria uma história interna da verdade, que se corrige a partir de seus próprios princípios de regulação. A segunda seria um outro tipo de verdade independente que se forma na sociedade ou nas sociedades; seria uma história externa, exterior, da verdade (FOUCAULT, 1999, p. 11).

Assim, com Foucault notamos a precariedade de nosso saber e a inutilidade de tentar unificar ou totalizar o saber, vez que a própria verdade não pode ser desprendida dos critérios de sua produção (FONSECA, 1999, p. 136/137). Como o próprio conceito de verdade modifica-se pela forma como ela é produzida, torna-se irrelevante ou mesmo desnecessário buscar uma verdade única.

Quando falamos da Shoah, a formação de uma verdade ou a construção de um saber histórico tampouco deixa de ser precária. Os vestígios do passado constroem uma imagem que representa esse passado, mas não o engloba completamente. A construção desse saber histórico depende da integração entre as duas verdades –interna e externa– classificadas por Foucault e da compreensão de que o saber histórico depende das regras escolhidas para a sua produção.

O testemunho mostra na história dos campos que não existe um conhecimento único que permita dizer que o que foi a Shoah, como ou porque ela ocorreu, mas demonstra que a construção desse saber pode ser feita também a partir dos relatos. Necessário portanto reconhecer a legitimidade da testemunha para auxiliar na construção do saber histórico, sem a pretensão de compreender totalmente o objeto de estudo, pois não só o próprio testemunho

apresenta empecilhos, como também a pretensão de alcançar uma verdade única revela que o conhecer “*nada mais é que uma determinada configuração do saber determinada e determinável no tempo*” (FONSECA, 2010, p. 121).

4. As dificuldades do testemunho

Uma das primeiras dificuldades de um testemunho, que ainda precisa ser analisada no campo do Direito, reside no fato de que o testemunho sempre ocorre no momento do presente. No filme de Lanzmann, as interações entre presente e passado são expressas e claras, mas no Direito, preocupado apenas com o passado e com os fatos em si, muitas vezes se esquece de que o passado interfere diretamente e durante todo o tempo no presente. Dessa forma, torna-se óbvio que o relato no presente feito pela testemunha é profundamente marcado pelos acontecimentos do passado, bem como o fato passado é alterado pelo novo significado que adquire no presente.

O Direito não apenas deixa de avaliar essa interação entre passado e presente como também opta por ignorá-la. É exatamente essa ideia que encontramos em nosso Código de Processo Penal –art. 213– que estabelece que a testemunha não está autorizada a manifestar apreciações pessoais, a não ser quando inseparáveis da narrativa do fato. Dessa maneira, o Direito pretende isolar o fato passado através de uma narrativa seca e restrita a fatos, sem opiniões ou avaliações daquele que narra, mediante um relato objetivo. Pretensão ilusória e enganosa, vez que a testemunha é também sujeito e como sujeito transmite sempre sua avaliação pessoal sobre o fato passado, que ao decorrer do tempo ainda adquire novos significados para o próprio sujeito. No dizer de Seligmann-Silva de (2008, p. 72) “*O testemunho como híbrido de singularidade e de imaginação, como evento que oscila entre a literalidade traumática e a literatura imaginativa, assombra duplamente o direito*”.

No processo penal fala-se em “prova testemunhal” e se busca avaliar qual o valor dessa prova, como se fosse apenas uma questão de medir quão verdadeiro é o relato. Essa tentativa de julgar a prova testemunhal e de caracterizá-la como objetiva encontra falhas, ainda mais quando o testemunho se refere a uma situação traumática, vez que o sujeito pode optar por imaginar ou criar ficções sobre o passado, buscando superar o trauma vivido, ou, ao menos, torná-lo menos doloroso. De igual maneira, medir a verdade quando se está analisando o relato de um fato passado é uma ambição que ignora que um relato é apenas a

parte de um todo e alcança apenas a visão daquele que conta. É uma verdade restrita aos seus próprios meios de produção.

Em situações traumáticas, surge outro penoso obstáculo a ser superado, pois a testemunha pode optar por não voltar ao passado, vez que não deseja reviver o sofrimento no presente. No filme *Shoah* encontramos Jan Karski como exemplo de testemunha tão marcada pelo passado que deseja permanecer em silêncio, ele diz que “*não volta ao passado*”⁴ e que mesmo sendo professor há anos nunca contou aos seus alunos o que aconteceu durante a guerra. Assim, é possível ver como o trauma continua afetando a testemunha mesmo após longos períodos e como ela pode bloquear o retorno ao passado através do relato.

Muito embora os sobreviventes possam desejar não contar o que ocorreu nos campos eles possuem de certa maneira o dever de contar, pois são eles que inserem ao saber histórico uma outra versão. Essa realidade ambígua aparece na fala de Elie Wiesel (*apud* FELMAN, 2000, p. 103) que diz que se houvesse outra pessoa para contar suas histórias, ele não as contaria. Entretanto, ressalva que seu papel é o papel da testemunha e não contar ou contar uma história distinta é cometer perjúrio.

O sobrevivente então se coloca na posição tipicamente jurídica de testemunha, que possui o compromisso com a verdade decorrente de um juramento e que não pode esquivar-se de contar o que ocorreu.

No dizer de Felman (2000, p. 103/104), testemunhar não é apenas narrar, mas sim comprometer-se e comprometer a narrativa com o outro, tomando para si a responsabilidade por falar pela história ou pela verdade daquilo que ocorreu. O relato da testemunha, dessa maneira, vai além do campo pessoal e adquire interesse geral, sendo capaz inclusive de produzir consequências. Ser testemunha dos campos é, dessa forma, uma questão que se relaciona muito mais com responsabilidade e dever que com faculdade e escolha.

O testemunho da história do extermínio apresenta ainda uma permanente contradição, vez que ele traz consigo uma lacuna, uma falta, pois aqueles que sobreviveram e podem relatar a experiência vivida são a exceção da regra. Dessa maneira, a testemunha sobrevivente adquire o dever de falar pelo outro, por aquele que foi a realidade da história dos campos, ou seja, aquele que morreu e jamais será capaz de contar a sua própria história ou aquele que submergiu e ficou mudo diante dos horrores presenciados (AGAMBEN, 2008, p. 42/43).

⁴ Todas as transcrições de falas do filme foram feitas com auxílio da legenda em espanhol, posteriormente traduzida para o português.

Entretanto, falar pelo outro é saber que ao fazê-lo testemunha-se sobre o impossível, explora-se o sentimento do outro, do ausente, do que não está ou que não consegue expressar-se. Ser testemunha do outro exige saber que testemunha-se sobre o incerto, sobre o que nunca será provado ou demonstrado, vez que jamais será possível suprir a lacuna entre o que o sobrevivente diz e o que aquele submergiu diria ou mesmo aquilo o que ele sentiu.

Nesse ponto, encontramos outra ambição do Direito, que proíbe a testemunha de fazer uma afirmação falsa –art. 342, do Código Penal–, ou seja, que não condiz com a realidade⁵. O conceito de afirmação não falsa –ou verdadeira– deixa de fazer sentido quanto a testemunha fala sobre algo que ultrapassa qualquer conceito de realidade, quando ela expõe aquilo que acredita ter sido o sentimento do outro em um dado momento, quando ela fala sobre aqueles que não sobreviveram e toca em um campo imprevisto, onde o que é real/falso/verdadeiro perde qualquer sentido.

Além disso, como bem explica Agamben (2008, p. 43), falar por delegação sobre esse testemunho que falta carece completamente de sentido, vez que aquele que submergiu não tem nada a dizer, não possui instruções ou memórias a transmitir. Dessa maneira, aquele que assume o ônus de testemunhar pelos ausentes sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar, o que altera o próprio valor do testemunho, sendo necessário encontrar sentido para esse relato em uma zona imprevista. (AGAMBEN, 2008, p. 43).

Como conjugar o compromisso de dizer a verdade assumido pela testemunha com a impossibilidade de retratar aquilo que não foi vivido? A questão fica no ar, sem resposta ou explicação. A obrigação de dizer a verdade característica do testemunho e presente nos códigos perde sentido quando o que é relatado é inalcançável, quando o que se conta não é aquilo que foi vivido e quando o que foi vivido é tão absurdo que se torna impraticável traduzi-lo em palavras.

Assim, falta ainda analisar os problemas e dificuldades do testemunho da Shoah, os não-lugares que o Direito não é capaz de alcançar e dessa maneira lançar alguma luz sobre o testemunho em situações traumáticas.

⁵ No caso da Shoah o sobrevivente mescla ao mesmo tempo dois papéis, o de testemunha e o de vítima e em nosso direito a vítima não presta compromisso para dizer a verdade e não se sujeita ao processo por falso testemunho, mas sim ao de denúncia caluniosa – art. 339 e 342 do Código Penal e art. 201 do Código de Processo Penal. De qualquer maneira, é certo que o sobrevivente assume o papel de testemunha quando procura falar pelo outro.

4.1. A reencarnação do testemunho

Agamben (2008, p. 78) sustenta que a expressão “*fabricação de cadáveres*” traduz Auschwitz, onde não existiu nenhum respeito à morte, onde ela era produzida, feita em larga escala. Por sua vez, Wajcman (2001, p. 215/217, tradução nossa) destaca o termo “*indústria da morte*”, pois quando se fala de Auschwitz –ou Treblinka– a palavra indústria não é um eufemismo ou uma metáfora, não é somente uma maneira de falar, ao contrário, os campos de extermínio realmente produziram a morte em escala industrial, em série, uma morte que não era dada ou infligida, mas sim elaborada e produzida como um produto. Hilberg (2001, p. 23/25, tradução nossa), o historiador entrevistado em *Shoah*, acrescenta que as políticas anti-semitas não tiveram início em 1933 e já existiam desde o século IV depois de Cristo, entretanto a “*solução final*” foi realmente uma inovação nazista.

Nesse passo, o testemunho de judeus que trabalharam nas linhas de montagem de cadáveres durante a exterminação de seu próprio povo é importante para aclarar, explicar e tentar elucidar a Shoah. Essas pessoas encarregadas das câmaras de gás e dos fornos eram chamadas eufemisticamente de membros do Comando Especial (*sonderkommando*). Primo Levi conta que:

Eles deviam levar os prisioneiros nus a morte nas câmaras de gás e manter a ordem entre os mesmos; depois arrastar para fora os cadáveres, manchados de rosa e de verde em razão do ácido cianídrico, lavando-os com jatos de água; verificar se nos orifícios dos corpos não estavam escondidos objetos preciosos; arrancar os dentes de ouro dos maxilares; cortar os cabelos das mulheres e lavá-los com cloreto de amônia; transportar depois os cadáveres até os fornos crematórios e cuidar da sua combustão; e, finalmente, tirar as cinzas residuais dos fornos. (*apud* AGAMBEN, 2008, p. 34).

Dado o caráter desumano do trabalho que executavam a impossibilidade do testemunho é marcante naqueles que trabalharam no Comando Especial. Primo Levi (*apud* AGAMBEN, 2008, p. 34) constata que até hoje é difícil construir uma imagem do que significava exercer esse tipo de ofício, vez que o horror intrínseco desse trabalho impôs aos testemunhos uma espécie de pudor.

Lanzmann (2009, p. 63) conta que ao produzir o filme buscou especialmente as pessoas que estiveram em contato direto com a morte produzida nos campos, ou seja, aqueles que trabalharam no Comando Especial. Relata que essa escolha para a produção do documentário revelou-se complicada, pois havia uma distância abismal entre o saber que ele tinha adquirido através dos livros e o relato dessas pessoas. Ademais, as experiências vividas eram tão absurdas que encontrou enorme dificuldade em fazê-las falar, sendo que alguns

sequer eram capazes de transmitir o que aconteceu, pois haviam enlouquecido, ou então transmitiam um relato extraordinariamente confuso.

Em face dessa escolha do diretor, ao assistir *Shoah* o espectador é convidado/convocado, através do depoimento dos membros do Comando Especial, como Müller e Bomba, a tentar entender –certo que nunca chegará a compreender completamente– o que significava ser forçado a trabalhar diretamente nas câmaras de gás e nos crematórios durante diversos meses, sem esperança sequer de um dia sair daquele local.

Os testemunhos dos membros do Comando Especial revelam ainda a interferência continua entre passado e presente pois essas testemunhas, em meio à própria confusão, revivem o passado ao relatá-lo.

Essa interferência é óbvia no testemunho de Abraham Bomba, que foi convidado pelo diretor a contar sua história em uma barbearia. Bomba à época da gravação não era mais cabeleireiro, contudo havia executado essa profissão antes de ingressar em Treblinka e, por esse motivo, foi convocado para trabalhar cortando cabelos dos homens e mulheres judeus, dentro das câmaras de gás, antes de serem gaseados. O diretor recria a situação vivida por Bomba ao colocá-lo outra vez em uma barbearia e o sobrevivente, convidado a falar sobre o passado, revive a experiência passada durante seu relato. A cena do filme é dramática e o sobrevivente enfrenta um momento de quebra em que é possível visualizar a dificuldade enfrentada ao retornar às memórias do campo de concentração. Na palavras do diretor “*a partir desse momento a verdade se reencarna e ele revive a cena, de súbito, o saber se reencarna*” (LANZMANN, 2009, p. 63, tradução nossa).

Esse encontro entre passado e presente é explicado por Kent Jones (2011, p. 65, tradução nossa) que diz que “*Passado e presente estão em conflito no documentário Shoah, da mesma maneira como estão na vida real*”. Passado e presente estão permanentemente interligados e, no filme de Lanzmann, as testemunhas comprovam essa conexão quando revivem o passado no momento presente em que relatam as experiências que enfrentaram.

Outro sobrevivente, Philip Müller, também reencarna seu passado ao relatar um momento em que aparenta ter chegado ao fundo de sua experiência em Auschwitz, ponto em que chega a implorar ao diretor para interromper o testemunho. Isso ocorre no momento em que fala sobre a morte das famílias Tchecas que estiveram em Auschwitz por seis meses antes que fossem encaminhadas para as câmaras de gás.

O próprio Müller já havia compreendido que a única regra de Auschwitz era a arbitrariedade. Assim como o restante dos deportados, ele sabia que no campo não havia nenhum código de conduta, mas ninguém, relata ele, nem as famílias Tchecas ou os

trabalhadores judeus que já estavam acostumados com a maneira absurda e sem qualquer razão de ser do campo, compreendeu por quê deixar as famílias acreditarem por seis meses que iriam sobreviver para, somente depois, enviá-las ao crematório.

Ele conta que estava no crematório II na noite em que gasearam as famílias e que foi testemunha de uma cena espantosa: as famílias quando chegaram ao crematório já sabiam que iriam morrer, já haviam se inteirado sobre o que ocorria no campo e se sentiam terrivelmente enganadas. É exatamente nesse ponto que o testemunho de Müller vacila, em que é possível notar a dificuldade ou mesmo a impossibilidade de se recordar do passado. Nesse momento o espectador vislumbra como o passado continua interferindo na vida do sobrevivente e como Müller quase cruzou a estreita linha que separava o mundo dos vivos e o dos mortos dentro dos campos de extermínio. Ele narra:

(...) A violência culminou quando quiseram obrigá-los a se despirem. Alguns obedeceram, só uma parte deles. A maioria se negou a executar essa ordem. E subitamente foi como um coro... Um coro... Todos começaram a cantar. O canto preencheu todo o vestiário o hino nacional Tcheco, e a 'Hatikva' ressonaram. Isso me comoveu terrivelmente, esse... esse...

Pare, te imploro!

Isso estava acontecendo aos meus compatriotas e me dei conta que minha vida não tinha nenhum valor. Para quê viver? Para quê? Então entrei com eles... na câmara de gás, e decidi morrer. Com eles. Subitamente algumas pessoas que me conheciam chegaram perto de mim. Pois eu tinha ido várias vezes com meus amigos serralheiros ao campo das famílias. Um pequeno grupo de mulheres chegou perto de mim. Me olharam e me disseram já dentro da câmara de gás: 'Já estava aqui dentro?' Uma delas me disse... 'Então você quer morrer'. 'Mas isso não faz nenhum sentido.' 'A sua morte não nos devolverá a vida. Não é um ato.' 'Você tem que sair daqui', 'tem que dar testemunho desse sofrimento', 'da injustiça que cometeram'.

O próprio depoimento de Müller é trágico. Ele não pode deixar de ser testemunha e não pode se negar a falar sobre o que aconteceu, uma vez que recordar e contar ao mundo o que passou em Auschwitz é o que justifica que ele tenha sobrevivido. Dessa triste maneira, ainda que tenha que lutar com suas memórias e recordações, ou mesmo que não queira voltar a esse dia e que tenha dito a Lanzmann "*Pare, te imploro!*", ele não pode se excusar de relatar o ocorrido porque isto significaria não ter motivo para estar vivo. Müller vive para e por ser testemunha.

Assim, como explica Felman (2000, p. 147), para Müller, resistir ao que foi imposto ao seu povo não pode significar desistir da vida, tem que significar desistir da morte. Implica

a abdicação de uma morte suicida e a sobrevivência em si como uma maneira de resistência e de retorno como testemunha.

4.2. O testemunho sobre a ausência

Quando o espectador é apresentado a Philip Müller, ele conta como começou seu trabalho nos crematórios. Enquanto isso, a câmara percorre uma Auschwitz atual, desolada, vazia e abandonada que revela paradoxalmente a carência de significado dos campos para um visitante comum, pois é justamente o relato dos sobreviventes que confere algum sentido para aquelas construções mostradas pelo cineasta. Essa falta de sentido dos espaços da memória já havia sido bem retratada em *Noite e Neblina* (1955), outro exemplar filme francês sobre a Shoah, em que o diretor Alain Renais confere sentido através da narração e da interposição de imagens em preto e branco para o campo de concentração, que aparece extraordinariamente verde e pacífico na filmagem.

Müller relata como foi o dia em que o colocaram para trabalhar nos fornos, o que sentiu o que deveria fazer e as imagens de Auschwitz de hoje, acompanhadas do relato, nos fazem imaginar o que era chegar ali e ser escolhido como judeu de trabalho. Ele relata a confusão e o absurdo do campo de concentração, a arbitrariedade, a ausência de leis, a completa falta de razões ou explicações “(...) *tudo me era incompreensível. Era como um choque na cabeça, como se te fulmassem. Nem sequer sabia onde me encontrava, nem como era possível matar tanta gente de uma vez.*”.

Depois desse chocante relato inicial o espectador, pela primeira vez, é apresentado Müller, é possível ver sua face, o passar dos anos e a expressão de sofrimento que seus olhos não deixam escapar. Entretanto, ainda é possível sentir algo que falta, algo que fica sem dizer ou que não possui explicação, algo que o relato não é capaz de tocar.

Agamben procura explorar essa inexplicável ausência em seu livro, a dificuldade apresentada pela própria estrutura do testemunho. O autor apresenta o problema do testemunho dos campos onde, por um lado, tudo o que ocorreu parece ser para os sobreviventes a única coisa verdadeira e, conseqüentemente, absolutamente inesquecível e por outro lado, tal verdade é na mesma medida inimaginável, são fatos tão verdadeiros, tão autênticos, que comparativamente nada é mais verdadeiro. E o que Agamben (2008, p. 20) denomina de “*aporia de Auschwitz*”.

Durante todo o filme, percebe-se uma oposição entre o que é dito e o que não é expressado. Todos os testemunhos dos sobreviventes transmitem uma ausência, algo que fica entre o silêncio e o olhar, algo que não é dito ou não é possível entender. O relato de Srebnik, por exemplo, é mais marcante por seu silêncio que por suas falas, principalmente na cena em que ele é colocado ao redor dos polacos que viviam próximos ao campo e presencia o único momento do filme em que Lanzmann questiona *por quê* o extermínio havia ocorrido. Müller, por outro lado, prossegue seu testemunho por caminhos horríveis de maneira extremamente valente, mas durante a maior parte do testemunho, exceto na parte já citada em que ele vacila, é possível perceber que o sobrevivente parece tentar não recordar, como se falasse de algo alheio a si mesmo, uma espécie de terceira pessoa dele próprio, que contudo usa a primeira pessoa ao se expressar.

4.3. Falar por aqueles que não podem

O próprio testemunho sobre os campos é paradoxal. Como aclara Agamben (2008, p. 42/43), o testemunho sobre os campos sempre relata uma ausência, uma falta, pois a verdadeira testemunha dos campos concentração está morta ou é incapaz de falar e aqueles poucos que sobreviveram e são capazes de testemunhar não viveram a verdadeira experiência do campo, isto é, a morte ou a submersão.

Em certa medida Agamben está correto, não existe testemunho autêntico sobre a verdadeira experiência do campo: a morte fabricada. Assim, são os raros sobreviventes que possuem o dever, o encargo e a responsabilidade de aclarar o que essas pessoas sentiram ou experimentaram. A testemunha, nesse sentido, sempre fala pelo outro e explora o sentimento do outro quando relata a experiência regra do campo.

Sobre a impossibilidade de se testemunhar e o paradoxo do testemunho pelo outro, Agamben (2008, p. 43) sustenta que os sobreviventes são as testemunhas da ausência, de um testemunho que falta. Assim, aquele que assume para si a carga de testemunhar por quem não pode ser testemunha sabe que deve testemunhar sobre a impossibilidade de testemunhar.

Müller procura justamente entrar no corpo do outro em seu relato, falando por aqueles que não viveram e tentando explicar os sentimentos alheios. Tenta ainda dizer como foi a passagem pela indústria da morte, o que torna seu testemunho, como de tantos outros que relataram o campo de concentração, paradoxal.

Quando ele narra o dia em que alguns judeus polacos chegaram ao campo, Müller procura explorar seus sentimentos e esclarecer o que eles sentiram aquele dia, como estavam confusos e angustiados diante da incerteza sobre seus destinos. Procura ainda ser a testemunha do impossível, da própria morte nos campos, ao tentar explicar o que acontecia dentro da câmara de gás.

Em mais um relato impressionante, acompanhado por imagens das maquetes dos crematórios do Museu de Auschwitz, Philip Müller conta como a abertura das câmaras era “*o mais duro de tudo*” e como uma pessoa nunca seria capaz de se acostumar ao que ele denomina de “*combate contra a morte*”.

A impossibilidade do testemunho se torna clara, vez que é completamente impossível ser testemunha do que ocorria dentro das câmaras. Não obstante, o testemunho de Müller ao menos nos faz imaginar o desconcerto do “*combate pela vida*”, da falta de razões ou explicações da luta final pela vida.

Ele conta, explorando os sentimentos dos que não são capazes de testemunhar, que antes de entrar nas câmaras as famílias de Birkenau se sentiram *terrivelmente enganadas*, enquanto as famílias polacas estavam *confusas* e “*tentavam manter a esperança*”. Relata que após abrir as câmaras era possível ver que no *desespero* da batalha pela vida não haviam mais pais ou filhos e sim uma luta horrível para fugir do gás.

Dessa maneira, a exploração dos sentimentos do outro feita por Müller é um relato sobre o impossível, que apenas apresenta o que o próprio sobrevivente acredita que aquelas pessoas sentiram. É impossível saber se elas realmente se sentiram *terrivelmente enganadas* ou *confusas*. Se elas *tentavam manter a esperança* ou se enfrentavam uma luta *desesperada* dentro da câmara de gás. Mas, por outro lado, é justamente essa exploração do sentimento do outro feita pelos sobreviventes que lança alguma precária luz sobre o que ocorreu com aqueles que sucumbiram e permite dimensionar a extensão do crime cometido contra essa coletividade.

Como belamente pontua Felman (2000, p. 147/148), Müller, Srebnik e os outros, porta-vozes dos mortos, são vozes vivas que retornaram testemunhas após ver sua própria morte e a morte de seu próprio povo face a face. Dessa maneira eles nos abordam durante o filme, ao mesmo tempo do lado da vida e do lado além da cova e carregam, com a solidão da voz que presta testemunho, a missão do canto de dentro do fogo.

4.4. O muçulmano

Agamben (2008) destaca em seu livro dois seres que não são capazes de testemunhar e, paradoxalmente, são as verdadeiras testemunhas sobre o que ocorreu nos campos de concentração: aqueles que morreram e o muçulmano.

A figura do muçulmano, habilmente identificada no livro de Agamben, não chega a ser bem identificada no documentário de Lanzmann. Talvez porque ninguém quer falar sobre o muçulmano ou mesmo porque ainda não havia literatura sobre o tema quando o documentário foi gravado, vez que o primeiro livro dedicado ao estudo do muçulmano dentro dos campos de concentração foi publicado em 1987⁶. Ademais, mesmo sendo uma figura central dos testemunhos dos campos de concentração, o muçulmano tampouco chegou aos livros de história (AGAMBEN, 2008, p. 60).

O muçulmano –explica Agamben (2008, p. 49/52)– é o quase homem, esfomeado e acabado pelo ritmo do campo, demasiadamente esgotado para sentir qualquer coisa, sem vida, sem sentimentos ou pensamentos em seu semblante. Não está morto, mas tampouco está vivo e em regra não sobrevive; é entregue à câmara de gás ou morre por sua própria desnutrição e falta de ânimo. De qualquer sorte, não pode se tornar testemunha, pois não é capaz de relatar sua ausência de vida.

O termo muçulmano não é o único do jargão do campo e as suas origens são desconhecidas (AGAMBEN, 2008, p. 52). Segundo Agamben (2008, p. 52/53) a explicação mais provável para o termo remete ao significado literal do termo árabe *muslin*, que significa aquele que se submete incondicionalmente à vontade de Deus. Entretanto, o próprio autor considera esse conceito pouco apropriado, vez que o muçulmano do campo de extermínio parece estar muito longe de Deus, tendo, na verdade, perdido qualquer vontade ou consciência.

Curiosamente, no filme *Shoah* não nos deparamos diretamente com a figura do muçulmano, esse ser abatido e submetido a tantos desgostos, fome, doenças e sofrimento que não é capaz de ser testemunha de mais nada, que sofreu até o limite da natureza humana e deixou de ser propriamente um humano, mas que contudo segue de alguma maneira vivo e caminha. No entanto, é possível perceber pelos silêncios dos testemunhos dos sobreviventes –

⁶ O artigo “*An der Grezen zwischen Leben und Tod: Eine Studie über die Erscheinung des ‘Mulselmanns im Konzentrationslager’*” –Na fronteira entre a vida e a morte: um estudo sobre o fenômeno do muçulmano no campo de concentração– foi publicado em 1987 por los autores Z. Ryn y S, Kloszinki e apresenta 89 testemunhos sobre as circunstâncias que provocaram o processo de “muçulmanização” (AGAMBEN, 2008, p. 163/164), já o documentário de Lanzmann foi lançado dois anos antes.

especialmente Bomba, Podchiebnik, Müller e Srebnik— a necessidade de esconder o muçulmano que cresceu entre eles durante o período vivido no campo. De certa maneira cada um dos sobreviventes, durante a experiência dos campos, como expressa Agamben (2008, p. 53 e 60), “*se reconhecem no seu rosto apagado [do muçulmano]*” e com uma espécie de feroz auto-ironia, sabem que não morrerão nos campos como judeus.

Embora o relato dos sobreviventes no documentário não fale diretamente sobre o muçulmano, durante o testemunho de Jan Karski —professor universitário, antigo mensageiro do governo polaco no exílio— em que ele conta a história da visita que fez ao gueto de Varsóvia, é possível identificar, ainda que indiretamente, o muçulmano do livro de Agamben.

Muito embora lhe seja custoso recordar o que viu, o professor relata que visitou o gueto duas vezes e conta que: “*Aquilo não era um mundo, não era a Humanidade!*”. Narra que estava caminhando pelo gueto para contar ao mundo o que ocorria naquele lugar e que o judeu, do conselho judeu que o acompanhava, o fez olhar para um homem. Então o professor olha para este homem judeu que está em pé, imóvel e pergunta “*Está morto?*” e o homem do conselho responde “*Não, não, está vivo.*”. Esse homem, aparentemente, era um muçulmano, um morto vivo, que não sobrevive para ser testemunha de sua miséria, cujo relato somente é possível através da voz daqueles que o viram.

Mas será mesmo um muçulmano? Será que o breve relato sobre a experiência do outro é capaz de identificar esse “*ser indefinido, no qual não só a humanidade e a não-humanidade, mas também a vida vegetativa e a de relação, a fisiologia e a ética, a medicina e a política, a vida e a morte transitam entre si sem solução de continuidade*”? (AGAMBEN, 2008, p. 56). Nesse ponto o relato sobre os campos encontra outra fronteira ética onde não é possível caminhar com clareza ou realizar afirmações, o testemunho sobre o muçulmano é intrinsecamente limitado, vez que a própria testemunha é incapaz de dizer por si.

Agamben (2008, p. 87) postula que a testemunha integral do campo, de acordo com a obra de Primo Levi, seria o muçulmano, ou seja, aquele que realmente tocou o fundo da experiência do campo. Em seguida, questiona “*Como é possível o não-homem dar testemunho sobre o homem? Como pode ser a testemunha verdadeira quem, por definição, não pode dar testemunho?*”. Dessa maneira, para o autor a compreensão de Auschwitz —se for possível— coincidirá com a compreensão do sentido e do não-sentido da tese de que o muçulmano é a testemunha integral, de que a testemunha integral do homem é aquele cuja humanidade foi completamente destruída.

4.5. O autêntico testemunho

Ainda que Agamben fale da impossibilidade do autêntico testemunho sobre o campo e, em certa medida, esteja correto, vez que não existe testemunho atual da verdadeira testemunha da Shoah, entendida como aquelas pessoas que submergiram e por esse motivo viveram a real experiência do campo, existem testemunhos antigos dessas pessoas. São aqueles relatos deixados no campo, uma forma de testemunho, nas palavras de Didi-Huberman (2004, p. 160), ainda mais perturbadora.

Didi-Hubermann (2004, p. 160) explica que os membros do Comando Especial estavam vivos apesar de tudo e que em sua condição de sobreviventes muito provisórios deixaram relatos no campo, dentro do terrível e profundo contexto da atroz situação que viveram. Para o autor:

seus testemunhos, produzidos em segredo e dissimulados onde puderam dentro do perímetro do campo, constituirá os testemunhos *apesar de tudo* – e os únicos produzidos pelas vítimas – desde o interior da máquina de extermínio o que eu chamei de olho do ciclone, o <<olho da história>>. (DIDI-HUBERMANN, 2004, p. 160, tradução nossa)

Dessa maneira, a reconstituição da experiência campo de concentração é complementada pelas próprias vítimas, mediante relatos deixados escondidos no próprio campo para que alguém, algum dia, soubesse o que ocorreu. É um relato autêntico, de dentro do próprio “*olho do ciclone*”. Como define Didi-Hubermann (2004, p. 161, tradução nossa), nesse caso, o testemunho não é apenas “*uma <<questão de vida ou morte>> para a próprio testemunha: é simplesmente uma questão de morte para a testemunha e de eventual sobrevivência para o seu testemunho*”.

Assim, na indústria da morte a fragilidade da vida humana é tão forte e expressa que a sobrevivência do testemunho se torna imprescindível. O testemunho se torna uma maneira de resistência e um contexto em que o sujeito pode morrer no campo, mas o mundo e a história um dia saberão o que aconteceu.

5. Considerações finais

Como retratar o irretratável? Como escrever, mostrar, apresentar um filme sobre o profundo sofrimento, sobre a falta de humanidade, sobre a ausência do ser humano? Qualquer

filme sobre o extermínio de judeus durante a Segunda Guerra Mundial não será capaz de retratar com fidelidade o que aquelas pessoas, a quem foram negadas qualquer espécie de humanidade, vivenciaram e experimentaram. O horror da experiência dos campos de concentração marca de forma tão profunda o sobrevivente que permanece no corpo como uma ferida latente, que nunca deixa de arder e que sempre inflama – ferida que vislumbramos ao menos parcialmente nos relatos das testemunhas do filme *Shoah*.

Muito embora tenha sido intensamente debatida, ainda resta a questão sobre como retratar uma situação que por um lado é tão delicada que chega a ser irretratável e por outro lado merece ser sempre exibida, trabalhada e questionada, diante do risco do esquecimento.

Sofia Felman (*apud* LACAPRA, 2009, p. 133) esclarece parte da questão quando diz, sobre o filme de Lanzmann, que entender *Shoah* não significa *conhecer* a Shoah, mas sim adquirir novas certezas do que significa *não conhecer*, entender que o *apagão* forma parte do funcionamento dessa *história*. Assim, qualquer tentativa de estabelecer um conhecimento único esbarra nos limites do testemunho e precárias pretensões de alcançar uma um saber universal.

Assim, é preciso entender que retratar a Shoah é lidar com impossibilidades e barreiras intransponíveis que, no entanto, merecem ser discutidas assumindo-se essas impossibilidades e dificuldades, lacunas e contradições. É lidar com a ideia colocada por Agamben (2008, p. 87) de que a compreensão da Shoah, caso seja possível, coincidirá com a compreensão do sentido e da falta de sentido da tese de que o não-homem é a testemunha integral do homem, de que aquele que submergiu e teve a humanidade completamente destruída é o ser que realmente vivenciou a experiência dos campos.

Nesse passo, o documentário de Lanzmann e qualquer outra forma de representação não será capaz de tocar o todo, mas não deixa de ser relevante por retratar os limites e por admitir que parte do que se quer mostrar é intransmissível. Ainda que não se concentre na explicação do *porque* ocorreu o extermínio e que apresente algumas lacunas históricas, já que não aborda outros grupos que foram perseguidos, como os ciganos e homossexuais, bem como lacunas decorrentes da própria impossibilidade do testemunho e do relato sobre a ausência, o filme fornece um espaço permanente para a memória histórica nas frases, relatos, olhares e silêncios daqueles que presenciaram a Shoah.

O filme –assim como outros relatos dos sobreviventes– coloca ainda a questão do testemunho, pois o próprio relato sobre o trauma se perde em fronteiras onde não encontra sentido, sendo apenas capaz de contar sobre a impossibilidade e sobre a ausência. O relato é permeado por um encontro turbulento entre passado e presente, onde não só a força do que foi

vivido interfere na narração, também interfere a imaginação da testemunha, que elabora ficções para superar o trauma.

O campo jurídico então, como afirma Selligmann-Silva (2008), lança uma suspeita sobre o testemunho ao tentar classificá-lo segundo seu “teor de prova” e ignora que o testemunho é uma mescla de singularidade e imaginação, de maneira que o direito não garante um espaço para a fala do sobrevivente, muitas vezes fragmentada e plena de reticências decorrentes do trauma. Ignora ainda que a construção da verdade e do nosso conhecer é dependente das práticas escolhidas para essa construção, sendo sempre parcial – estabelecer uma verdade transcendental, uma prova inequívoca através do testemunho é uma ambição que deixa de averiguar a própria subjetividade jurídica.

Além disso, quando se fala da narração de uma situação traumática, a preocupação do direito com os fatos passados é insuficiente até mesmo para a compreensão do relato. O testemunho sobre uma catástrofe apresenta complicações a serem superadas como a recusa a retornar ao passado, o processo de mudança de significados dos eventos vividos na tentativa de superação do trauma, a falta de sentido de falar sobre aquilo que o outro viveu e a importância do silêncio como forma de expressão.

A objetividade do testemunho representa então uma ilusão que sequer é útil ao Direito, vez que a testemunha como sujeito sempre será impessoal e saber o que essa testemunha sentiu quando vivenciou a situação não deixa de ser importante para compreender o fato em si. Vale então questionar porque o Direito requer uma narração que não contenha apreciações pessoais, se são justamente essas apreciações que auxiliam a explicar o fato ocorrido e a compreender a extensão dos danos provocados pela experiência traumática. Assim, analisar as apreciações pessoais do sujeito é também uma questão de justiça, pois auxilia a mensurar a real extensão do dano e ainda fornece um espaço para que a testemunha se expresse.

A partir da experiência da Shoah, o testemunho adquire uma importância enorme como fonte de história, mas também traz questões sobre o próprio ato de testemunhar. O testemunho torna-se parte legítima na construção do saber histórico, mas ao mesmo tempo deve lidar com a impossibilidade de narrar e com a indizibilidade do que foi vivido.

Para o sobrevivente a obra de arte, como pode ser classificado o filme de Lanzmann, é provavelmente mais eficiente para lidar com o trauma, pois oferece um espaço para a fala que respeita o silêncio e os sentimentos. O filme apresenta um outro espaço para a construção da narrativa histórica. Um lugar onde o conhecimento é produzido de outra maneira, onde uma verdade externa –segundo o conceito de Foucault– pode ser apresentada.

Para o Direito, entretanto, entender que o testemunho não é completo e que o julgamento não resolve inteiramente o passado fornece meios para lidar com a catástrofe de maneira mais realista e menos prepotente ou intimidadora, aproximando o Direito do cerne da realidade e tornando-o mais compassivo.

6. Bibliografia e filmografia:

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALMEIDA, Luana Chnaiderman de. A Reinvenção da Palavra Necessária, uma apresentação do filme Shoah de Claude Lanzmann. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais** Vol. 3. Ano III. nº 1. Janeiro/Fevereiro/Março de 2006. Disponível em <www.revistafeniz.pro.br>, acesso em 20/02/2013.

BRANDON, Erin. **The Holocaust in French film: Nuit et brouillard (1955) and Shoah (1986)**. 2008. 100 f. Dissertação de Mestrado - Artigo 3586 - San Jose State University, San José, 2008. Disponível em <http://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses>, acesso em 21/02/2013.

BRASIL. **Decreto-Lei 3.689, de 3 de outubro de 1941: Código de Processo Penal**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del3689.htm>, acesso em 02/02/2013.

_____. **Decreto-Lei 2.848, de 7 de dezembro de 1940: Código Penal**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848.htm>, acesso em 01/02/2013.

DANZIGER, Leila. Shoah ou Holocausto: a aporia dos nomes. **Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, outubro de 2007. Disponível em: <<http://www.museudoholocausto.org.br/wp-content/uploads/2011/10/Artigo-Leila-Danzinger.pdf>>, acesso em 01/03/2013.

DIDI-HUBERMANN, Georges. Imagen-archivo o imagen-apariencia. In: _____. **Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto**. Tradução Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2004. p. 137-177.

FELMAN, Shoshana. In an Era of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah. **Yale French Studies**, New Haven, nº. 97, p. 103-15, 2000. Antologia Comemorativa.

FONSECA, Ricardo Marcelo. **Introdução Teórica à História do Direito**. 1ª ed. (ano 2009), 1ª reimpr. Curitiba: Juruá, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Editora Nau, 1999.

FULLER, Graham. Searching for the stamp of truth: Claude Lanzmann reflects on the making of *Shoah*. **Cinéaste**, Nova York, vol. 36. 2, p. 16-19, spring 2011.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O realismo e a catástrofe histórica nos filmes-testemunho. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, nº 36, p. 195-209, 2011. Disponível em: <<http://www.usp.br/significacao/index.asp>>, acesso em 25/02/2012.

HILBERG, Raul. The destruction of the European Jews: precedents. In: Bartov, Omer (editor). **The Holocaust: origins, implementation, aftermath – (Rewriting histories)**. Londres e Nova York: Routledge, 2001. p. 23-42.

HOBBSAWM, Eric J. Parte um: A era da Catástrofe. In _____. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita; revisão técnica de Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 01-219.

JONES, Kent. Present tense (Claude Lanzmann's Shoah). **Filmcomment**, Nova York, Vol. 47.1, p. 62-67, Janeiro/Fevereiro de 2011.

LACAPRA, Dominick. **Historia y memoria después de Auschwitz**. Tradução de Marcos Mayer. 1ª ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

LANGER, Lawrence. Redefining Heroic Behavior: The impromptu self and the Holocaust experience. In: Bartov, Omer (editor). **The Holocaust: origins, implementation, aftermath – (Rewriting histories)**. Londres e Nova York: Routledge, 2001. p. 233-250.

LAGNY, Michèle. O Cinema como fonte de História In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGNELSON, Kristian (organizadores). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador : EDUFBA ; São Paulo : Ed. da UNESP, 2009.

LANZMANN, Claude; LARSON, Ruth; RODOWICK, David. Seminar with Claude Lanzmann 11 April 1990. **Literature and Ethical Questions - Yale French Studies**, New Haven, nº 79, p. 82-99, janeiro de 1991.

LANZMANN, Claude. **El lugar y la Palabra: Entrevista Claude Lanzmann**. Reprodução da entrevista publicada em julho de 1985. Espanha: Cahiers du Cinema, novembro de 2009. p. 62-70.

NANCY, Jean-Luc. **La Representación Prohibida. Seguido De La Shoah, Un Sopro**. Tradução de Margarita Martínez. 1ª ed., 1ª reimp. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

RIVETTE, Jacques. On Abjection. **Order of the Exile**. Artigo original de *Cahiers du cinema* 120 (June 1961): p. 54-55. Tradução de David Phelps, revisão de Jeremi Szaniawski. Disponível em: <http://www.dvdbeaver.com/rivette/ok/abjection.html>, acesso em 28/02/2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Auschwitz: história e memória. **PRO-POSIÇÕES**, Campinas, Vol. 1, nº 25 (32), p. 78-86, julho de 2000.

_____. Narrar o Trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psic. Clin.** Rio de Janeiro, vol. 20, nº.1, p. 65-82, 2008.

TOTA, Pedro. Segunda Guerra Mundial. In: MAGNOLI, Demétrio (org.). **História das Guerras**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 355-390.

WAJCMAN, Gérard. Ética de lo visible. In: _____. **El objeto del siglo**. Tradução de Irene Agoff. 1ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2001. p. 209-238.

Filmes:

SHOAH. Direção de Claude Lanzmann. França: Brigitte Faure, 1985. DVD (566 minutos).

KAPO. Direção de Gillo Pontecorvo. Produção de Franco Cristaldi Moris Ergas. Itália, França, Yugoslávia: Cineriz, 1959. DVD (118 minutos).

NOITE E NEBLINA. Direção de Alain Renais. Produção de Anatole Dauman. França: Argos Films, 1955. DVD (32 minutos).