

CINEMA COMO RESILIÊNCIA - *SHOAH*, DE CLAUDE LANZMANN

Martinho Alves da Costa Junior*

Resumo: O presente artigo procura revalorizar a imagem no filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann. Para tanto, analisar-se-á este filme a partir do processo de resiliência: como, discutindo as feridas abertas em determinada cultura, o filme propõe um reexame do holocausto no qual as imagens tidas como vazias ganham significados e se mostram mais poderosas em relação à plethora de símbolos que comumente são usados nos filmes que possuem esta abordagem. Palavras-chave: Claude Lanzmann, *Shoah*, imagem, resiliência.

Resumen: Este artículo pretende revalorizar la imagen de la película *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann. Para ello, se analizará la película desde el proceso de resiliencia: cómo, hablando de las heridas abiertas en una cultura determinada, la película propone una revisión del Holocausto en el que las imágenes vacías ganan significados y son más poderosas que la gran cantidad de símbolos que se utilizan comúnmente en las películas que poseen este enfoque.

Palabras clave: Claude Lanzmann, *Shoah*, imagen, resiliencia.

Abstract: This article pretends to reassess the image in the film *Shoah* (1985), by Claude Lanzmann. It will analyze the film from the process of resilience: in discussing the open wounds in a given culture, we will see how the film proposes a review of the Holocaust. In this film images taken as empty earn meaning and are more powerful than the plethora of symbols that are commonly used in films that have the same theme.

Keywords: Claude Lanzmann, *Shoah*, image, resilience.

Resumé: Cet article vise à réévaluer l'image dans le film *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. Pour ce faire, on analysera ce film à partir du processus de résilience: en discutant des plaies ouvertes dans une culture donnée, le film propose un réexamen de l'Holocauste dans lequel les images apparemment vides gagnent sens et sont plus puissantes que la pléthore de symboles qui sont couramment utilisés dans les films qui adoptent cette approche.

Mots-clés: Claude Lanzmann, *Shoah*, image, résilience.

“[...] eu compreendo este filme, é um
testemunho para a História, portanto eu
vou tentar”

Jan Karski

Preliminares

A epígrafe acima (e à qual voltaremos) foi retirada do testemunho de Jan Karski para o filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann. O testemunho é entrecortado, em seu início, pelo choro incontrolável de Karski que reitera não

* Doutorando em História da Arte pelo IFCH/ UNICAMP. Email: martinhoacjunior@gmail.com

poder resgatar a sua própria memória de 35 anos atrás. A ferida escancarada de Karski é posta na tela sem delongas, é posta face a face com o espectador. O ato de narrar tem um papel importante dentro do processo do trauma, um papel do qual Boris Cyrulnik atrelará, como veremos, ao conceito de resiliência. Este trabalho seguirá por um traçado análogo. Delineando um caminho por diversas cenas do filme de Lanzmann, procuraremos identificar como o filme serve também para a superação, ou melhor, na aceitação de um trauma (no caso, o extermínio em massa) em diversas camadas. O filme em seu gigantismo (566 minutos) pretende dar conta de uma miscelânea de vozes oriundas de todos os lugares possíveis deste evento-limite. Shoshana Felman, em um artigo denso, que prioriza a palavra (não é à toa que o artigo leva o subtítulo de “o retorno da voz”), o testemunho no filme de Lanzmann, separa oportunamente essas falas, ou palavras em três categorias, a saber: vítimas, culpados e os espectadores (*victims, perpetrators, bystanders*). Os primeiros, obviamente, são os sobreviventes, que sofreram no corpo as expansibilidades do horror nos campos de concentração ou nos guetos. Em segundo, trata-se de ex-oficiais nazistas que, em menor ou maior grau, estiveram presentes e foram partícipes de todos aqueles acontecimentos. Por último (na ordem empregada por Felman), os espectadores, sobretudo os Poloneses que, vindo de fora o que se passava, relatam experiências ambíguas e por vezes até incoerentes com o que diz a ordem vigente (de repulsa e condenação (moral) aos algozes do extermínio). Evidentemente que esta divisão não implica na ordem estabelecida pelo filme, ao contrário, a montagem é costurada e por vezes um mesmo evento é testemunhado por diversas vozes, diversos pontos de vista e em diversas línguas. Contudo, a prioridade deste trabalho, apesar de não abandonar a palavra – o testemunho, elemento primordial na concepção do filme, calcado nos depoimentos –, é resgatar suas imagens e suas forças.

É preciso antes centrar-se em uma pequena descrição deste filme, visando, sobretudo a eliminação de repetições sobre a sua estrutura: como diz o nome, *Shoah*, trata-se especificamente do projeto nazista frente aos judeus, esta catástrofe-limite da história do século XX que culminou no extermínio em massa daquele povo. O filme foi rodado durante 11 anos, 1974-1985, em diversas partes

do mundo e em diversas línguas. Em um momento no qual se questiona a existência do Holocausto, ou pelo menos o vendo relativizado, um filme como este possui um papel fundamental na história e na cultura, não apenas alemãs. O fato de este documentário ser rodado em diversas línguas e em diversos lugares, já esboça, de início, certa vontade em mostrar que não se trata (o Holocausto) de um fato isolado, como algo próprio ao povo alemão: o que de fato se comprova historicamente quando atentamos para outros extermínios em outras partes do mundo por conta de diferenças nem sempre tão claras. A estrutura adotada por Lanzmann é a do documentário. Contudo, a obra não se serve de nenhuma imagem, seja fotografia, filmes, desenhos (com uma única exceção) ou documentos da época da qual o filme trata. Antes de tudo é um relato do presente, ou seja, daqueles anos em que o filme foi rodado, focado exclusivamente nos depoimentos de todas as sortes. Logo, Lanzmann não despreza nenhuma voz: sobreviventes diversos, pessoas que participaram apenas periféricamente daquele acontecimento, integrantes do partido ou atrelado de alguma forma aos nazistas, além de um historiador, o próprio Lanzmann e uma intérprete que traduz os depoimentos do qual o diretor não conhece a língua, como o polonês. Voltaremos a este fator atrelado a noção de documentário. Quando se opta por uma estrutura de documentário, imediatamente pensa-se, ao menos em seus questionamentos, na realidade, na captação e, por conseguinte, na apresentação de certa verdade. É o dizer verdadeiro que prevaleceria. Entretanto, no recorte específico do enquadramento cinematográfico, a escolha de determinada trilha, a utilização de *travelling* ou não, o silêncio das imagens que não são mostradas, tudo isso é da ordem da seleção, que faz do documentário, como qualquer outro filme, uma construção. No caso, uma construção de realidade ou, como quer a semiótica de linha francesa, é um efeito de realidade que se procura obter. Para esta disciplina o ser só se manifesta no parecer, portanto todas as manifestações culturais estariam neste patamar. Para um teórico do documentário como Fernão Pessoa Ramos, “novamente insistimos sobre o fato de que a constatação de que é possível extrapolar definições e embaralhar fronteiras, não deve impedir uma reflexão mais acurada sobre as características sistêmicas do conjunto das narrativas que

denominamos documentárias, ou, de modo mais amplo, não-ficcionais” (Ramos, 2001).

Esta perspectiva é importante, pois tende a levar em conta as relativizações entre o ficcional e o real no vídeo e, ao mesmo tempo, resguardando as especificidades de um documentário, ou não-ficcional. Desta forma, podemos inferir que tais imagens possuem uma força diferente daquela ficcional mesmo que nelas tenham algo desta construção de realidade.

A tradução impossível

Em dois artigos visando objetivos diferentes, Márcio Seligmann-Silva aborda a questão da tradução, em um caso centrado na acepção que Walter Benjamin faz do termo e noutro caso, para exemplificar, a partir da impossibilidade de tradução, a noção de “*Zeugnis*” e de “*Testimonio*”. No primeiro texto, o autor partindo das ideias benjaminianas fala do mundo que se percebe por tradução: “Para Benjamin, a expansão da noção de tradução não passa, portanto, por uma semiotização do saber, mas antes por uma salvação do que ele denominou de ‘lado mágico da linguagem’ – ou seja: não comunicativo – e sobretudo pela sua visão do ser como constante e paradoxal tradução de si mesmo” (Seligmann-Silva, 2007: 27).

Ora, todo processo realizado no mundo é um processo de tradução, o ato de leitura, ou mesmo de viver envolvem em si uma tradução. Por este viés, fica claro o procedimento encarado em um filme como *Shoah*. Torna-se, portanto, evidente a tradução do holocausto. Entretanto, toda tradução integral também, paradoxalmente, é impossível. Seligmann-Silva pondera que, “Na teoria da tradução é uma verdade há muito reconhecida, que não podemos nunca almejar a uma tradução integral do texto de partida: sempre persiste um ‘resto’ algo de intraduzível, algum ‘traço’ da palavra (ou da organização sintática) que pertence àquilo que Wilhelm von Humboldt denominou de ‘forma interna’ da linguagem. Assim, no seu famoso exemplo, não existiria uma equivalência mesmo entre as palavras que um leitor desavisado tornaria como ‘meramente referenciais’ tais como ‘*ippos*’, ‘*equus*’ e ‘*cavalo*’. Nos termos da lingüística do século XX,

diríamos que não pode existir em um discurso o domínio exclusivo da função referencial do mesmo modo que não pode existir uma tradução absoluta”. (Seligmann-Silva, 2001: 121).

Especificamente em nosso caso, a tradução seria já um caso ainda mais complexo, visto que os testemunhos devem passar por um crivo histórico e pessoal traumáticos. Muitas vezes levados pela forte emoção de um testemunho que viveu no corpo e conseguiu sobreviver, ou nas tentativas de burlar o próprio entrevistador (Lanzmann), como nos casos de alguns ex-oficiais da SS, que, negando veemente ter conhecimento do que resultaria, por exemplo, os guetos nos quais os judeus foram levados. Como no caso do Dr. Franz Grassler, que trabalhou no gueto. Quando Lanzmann o questiona se ele se lembra do que se passou naqueles dias, ele retruca: “Não muita coisa, isso é fato: tendemos a nos esquecer, obrigado Deus, foram tempos difíceis...”. Nestes casos não é possível indicar com clareza a veracidade do depoimento, mesmo levando em conta a ironia nas seguidas falas de Lanzmann. A própria imagem neste momento focaliza-se no rosto de Grassler, um rosto terno e calmo no qual dificilmente inferiríamos, com certeza, atrelá-lo a responsabilidade deste evento.

Vemos assim que a representação, ou melhor, a busca pelo dizer verdadeiro não está nos planos do filme, se quer antes mostrar em um fractal uma tradução do horror sem mostrá-lo. O filme parece consciente destes limites e dificuldades no tratamento do tema, e a inserção de uma intérprete agindo também como atriz corrobora com isto. Esta personagem poderia facilmente ser suprimida na montagem do filme sem perder o testemunho ou o andamento desejado. Contudo, a opção em deixá-la com um papel importante no filme não pode ser desprezada. Com isso, ficamos diante da precariedade nas passagens de uma língua à outra. Lanzmann, por diversas vezes interroga a intérprete: “Sim, mas pergunte a ele”, ou “Mas isso não havia sido traduzido”. Há certa impossibilidade de se chegar exatamente ao que falam, há certa impossibilidade de se chegar perto do que poderia ser uma representação ou apresentação do que de fato aconteceu. Estamos sempre mediados pela tradução do evento, seja através do testemunho, seja ainda mais distante, por meio da tradução da tradução. Desta forma o espectador está

diante, ele também, de uma tradução do evento (o próprio filme). Fica evidenciado o modo raso com qual podemos ter contato com o que aconteceu. Não é raro encontrarmos indicações da impossibilidade de se transmitir, de modo integral, o que se sofre, sobretudo nos casos extremos.

Da imagem

Como dito acima, este trabalho procura focar seus esforços nas análises da imagem do filme de Lanzmann. Porém, pode-se facilmente questionar que Claude Lanzmann, ao contrário disto, não trabalha com imagens, ele as ignoraria, rejeitá-las-ia, de certa forma, em nome dos testemunhos. Neste ponto, é possível equiparar o filme de Lanzmann com aquele de Hans Jürgen Syberberg, *Hitler* (1977). Ao contrário do documentário de Lanzmann, o filme de Syberberg é alegórico, permeado do começo ao fim com uma infinidade de imagens que atropelam o espectador com referências e colagens, imagens e sons sobrepostos, bonecos e símbolos que desfilam na tela. São filmes identificados prontamente como antagônicos, e mesmo assim, a comparação torna-se inevitável (talvez exatamente por isso). Peter Pál Pelbart, em *Cinema e Holocausto* faz essa comparação e não se furta na comparação esboçada acima, com mais acuidade. Para o autor “*Shoah* e *Hitler*, dois filmes em tudo opostos, um priorizando as vítimas, outro os carrascos; um documental, o outro fantasmal; um ascético, o outro excessivo; um constituído por depoimentos reais das testemunhas oculares, o outro feito de pastiche e paródia; um econômico e repetitivo nas imagens, o outro saturado e proliferante; um iconoclasta, o outro iconomaníaco; um deliberadamente seco, o outro melancólico, verborrágico, poético, exaltado, sensual. E, no entanto, desses dois filmes que inventaram, cada qual, uma estética singular para dar conta desse evento único, de ambos eleva-se uma voz à qual não podemos ficar indiferentes”.

O olhar atento de Pelbart o permite, sobretudo comparar os filmes sob a ótica dos elementos audiovisuais que aquelas imagens-movimento nos dá a ver e por isso ele considera Lanzmann um iconoclasta. Em termos, eu acrescentaria. Para

mim, Lanzmann trabalha muito mais com imagens comparado com Syberberg, este está muito mais para os signos do que às imagens propriamente ditas, e isto, para melhor se fazer entender, merece uma pequena digressão. A questão remonta a história das imagens e as querelas entre imagem e signo no bojo do cristianismo. O que atendemos hoje pelo nome de semiótica (desta vez dirijo-me àquela de raiz norte-americana, centrada nos trabalhos de Charles Sanders Peirce), tem uma grande pré-história e o problema, de chofre, era intimamente político. Sua proximidade (entre imagem e signo), no entanto, é inquestionável, mas os debates pelos grandes teólogos sobre qual seria os efeitos das imagens e seus poderes, já nos diz respeito da força imbuída dessas imagens. Claro que havia questionamentos em torno da adoração de imagens e o quanto isso aproximaria o culto do cristianismo àquele pagão. Hans Belting (Belting, 2004; 2007) se debruçou sobre estes questionamentos em dois momentos e entende que “podemos naturalmente utilizar imagens como signos e a título de signo, mas isso não seria dizer que elas já pertencem – deste único fato – a classe dos signos”. Isto se torna claro, pois os signos pretendem ser estanques se pensarmos no sentido de que possuem sua significação convencionalmente delimitada, “Imagem e signo atestam de súbito sua diferença na relação que elas mantêm com a linguagem. A convertibilidade dos signos visuais e linguísticos, no sentido de uma simples equação, não se mantém quando se tenta aplicar às imagens. Há diversas razões para isso. As imagens e os signos divergem igualmente sobre a questão de referência. No caso do signo, a referência repousa sobre uma convenção livre ou imposta e nos leva a alguma coisa que é impossível simplesmente reconhecer em seu signo, mas que clama sempre que havia um acordo preliminar sobre sua significação” (Belting, 2007: 166).

Para Belting a imagem sempre repete uma experiência corporal, e em seu início estaria exatamente a ausência da presença e seu contrário, o desejo da manutenção por um substituto (*ersatz*) quando a sua visibilidade falha, e frente a isso os signos não poderiam responder. Assim, as imagens explodiriam qualquer classificação que parece caber perfeitamente em relação aos signos, seu sentido, sempre mutável, depende intimamente do corpo que a vê, introduz em um trânsito

ininterrupto entre imagens endógenas e imagens exógenas. Além disso, o historiador atrela ao signo um poder bélico que está ligado a ele primitivamente. Basta pensarmos no signo da cruz e suas aplicações nos campos de guerra a partir da profecia – em sonho – que Constantino obteve. Segunda a lenda as palavras “Sob este signo tu serás o vencedor” fortaleceram Constantino contra Maxêncio garantindo para o primeiro a vitória. Já para Didi-Huberman, o grande ‘trunfo’ da imagem é sua característica intrínseca de nos olhar de volta. Assim como Belting, sua noção está atrelada ao corpo, ou antes, a sua ausência que de alguma forma transforma-se em uma rasura e encara o olhar de frente, o embate é inevitável. Desta forma, podemos voltar à discussão da *Shoah* e também suas comparações frente a *Hitler*. Poderia fazer o caminho inverso de Pelbart, e assim, indicar uma iconolatria em *Shoah* e uma iconoclastia em *Hitler*. A matéria prima de Syberberg são os signos, a plethora incontável que invade a tela incansavelmente, são suásticas, bonecos, combinações diversas, praticamente não há imagens. Por outro lado, no filme de Claude Lanzmann, aparentemente (sobretudo na comparação com *Hitler*) não temos imagens em abundância, contudo, trata-se de imagens. Em sua maior parte, as imagens de *Shoah* são os locais, campos de concentração como Treblinka, Auschwitz-Birkenau, Sobibor etc., como se apresentam hoje, ou seja, quase totalmente destruídos, temos apenas a paisagem da natureza que é sobreposta pelas falas das testemunhas. Quando ouvimos o nome *Treblinka*, como mostra Peter Pál Pelbart, “[...] com seu cortejo de suplícios, mas vemos o prado verdejante ou florido de Treblink, hoje, e ficamos perturbados, pois o horror do que está sendo dito pela Voz não está sendo visto na Terra, o que a Voz emite, na sua forma etérea, a Terra apagou na sua materialidade bruta, nela vemos outra coisa, as árvores, as rochas, a neve, o rio, vemos a Natureza na sua altiva indiferença”. (Pelbart, In Netroviski; Seligmann-Silva, 2000: 175).

Há indubitavelmente este contraste sugerido por Pelbart, com exceção de Auschwitz-Birkenau, temos apenas poucos resquícios dos campos de concentração, e hoje a vegetação quase que tomou conta daqueles lugares, em um primeiro momento não há o horror para ser visto. Entretanto, é o papel da fala: é enquanto a imagem passeia de trem (como na forte cena na qual o trem chega a

Treblinka, e não podemos deixar de ligar esta cena pacata de hoje com a chegada dos Judeus aquele campo de concentração) ou vagarosamente se apresenta que a deixamos prenhe de sentido, não estamos diante apenas da indiferença da natureza, como também estamos diante de tudo aquilo que hoje a Natureza cobre, é como estivéssemos em um local fantasmal onde, embora não haja mais o horror visual há a ausência deste horror. E esta ausência, este vazio está cheio de significação, é a própria presença do horror. Não é possível desvincular – sobretudo na construção fílmica proposta – tais imagens, das falas sobrepostas a elas e que conferem uma ambientação totalmente sepulcral, como em um campo cultivado com cinzas. Assim, da mesma maneira que no enigma das imagens, presença e ausência estão no jogo imagético deste filme, a presença do evento se faz justamente pela sua ausência. São imagens que irremediavelmente nos olham de volta, devolve-nos para além da certeza da finitude, o rasgo com sua ferida insuportavelmente dolorida do irrepresentável e da falha demasiadamente humana de dentro de uma cultura, no centro Europeu, que se caracterizava como “civilizada” detentora de grandes escritores e produtora de cultura. O projeto civilizatório, o projeto iluminista, por assim dizer, mostra-se incapaz de conter um ato de extrema barbárie, como a shoah: um evento completamente racional, completamente funcionalizado, uma verdadeira estrutura em nome de uma indústria da morte. Nestas imagens postas pelo filme, não há espaço para o “homem da tautologia” – segundo a expressão de Didi-Huberman –, não há espaço para *what you see is what you see* (frase dita por Frank Stella a respeito de suas próprias obras, minimalistas), a imagem posta sob nossos olhos está impregnada de tudo aquilo que nela não vemos e que, no entanto está ali, em surdina, nos olhando. A força desta imagem está para além dos signos empregados em *Hitler*, é claro que isto se dá na chave pela qual este texto se baliza. Como veremos, na explicitação do trauma e em sua possível resiliência, essas imagens tem importância singular.

O trauma e a resiliência na *Shoah* de Lanzmann

No texto já indicado de Márcio Seligmann-Silva sobre as diferenciações dos termos “*Zeugnis*” e “*Testimonio*”, fica claro o modo pelo qual a cultura anglo-germânica encara (evidentemente tradicional e culturalmente) o testemunho. Para estes, diferentemente da cultura latino-americana, o testemunho é focado, sobretudo na Shoah, como evento-limite e estaria para além de toda compreensão. Não há uma preocupação com a “vingança”, ou a “justiça” como no *Testimonio* (que está presente, sobretudo nos discursos dos países latino-americanos que sofreram com a ditadura). Nesta perspectiva a pessoa que testemunha tem um papel chave, e muitas vezes encaradas pela via freudiana ou lacaniana do trauma, Seligmann-Silva ainda acrescenta que a cena do testemunho “[...] tende a ser pensada antes de mais nada como a cena do *tribunal*: o testemunho cumpre um papel de justiça histórica. Nessa mesma linha, o testemunho pode também servir de documento para a história. A segunda cena característica é mais individual e vê o testemunho como um momento de perlaboração do passado traumático”. (Seligmann-Silva, 2001: 124).

Desta forma o testemunho também é um encontro com um lugar (um lugar da memória, antes de tudo) que tende acertar as contas com o passado. O trauma gerado que, segundo Dr. Grassler, “tendemos a nos esquecer, obrigado Deus, foram tempos difíceis”, volta com força no jogo imagética criado pelo filme em que as perguntas insistentes direcionadas às testemunhas também forçam este retorno. Como se passa com alguns dos testemunhos do filme em questão. Como no caso de Jan Karski. Sentado e de frente a Lanzmann há um silêncio; em outra tomada, em outro ângulo temos uma visão do corredor de onde mora Karski, aparentemente mora em um apartamento de classe média. Atrás de Karski, uma biblioteca, o discurso poderia ser de autoridade. O silêncio é mantido, faz parte da cena e torna-se quase uma hesitação, vamos entrar no testemunho de alguém que falhou em sua empreitada frente à resistência polonesa, a ferida ainda aberta mostra-se logo de início: “Agora retorno minha memória há 35 anos atrás... ..não, eu não retorno”. Karski então sai literalmente de cena, não quer continuar

chorando em frente às câmeras, nós espectadores somos jogados mais uma vez no silêncio, Lanzmann aguarda pacientemente o retorno da testemunha, a câmera lateral mostra o diretor e menos de um minuto Karski retoma seu posto:

“Agora, como lhe contar? O que foi nossa conversa?”

“35 anos se passaram desde a Guerra. Eu não voltei mais a este tempo. Fui professor durante 26 anos e nunca falei do problema judeu com meus alunos. eu compreendo este filme, é um testemunho para a História, portanto eu vou tentar”.

Antes de passarmos à resiliência, é preciso se ater um pouco ao conceito de trauma que de certa forma o filme procura dar conta. O trauma, como o entende Freud, é “Em sua definição genérica, descrito como a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em *flash-back*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos”. (Caruth, in Nastrovski; Seligmann, 2001: 111).

Parece-me evidente que a *Shoah* de Lanzmann trabalha exatamente sobre os traumas daquelas pessoas. Mais do que isso, trabalha o trauma em diversas instâncias. Primeiramente temos a relação traumática do evento de modo direto, das próprias testemunhas que passaram diretamente, de algum modo, por este evento. Por outro lado, o espectador que também se ajusta com o trauma ocidental, de todos nós, ou que preenche uma lacuna na consciência histórica. Desta forma, a exibição do choro de Karski, cumpre um papel para além de sua própria catarse e este fato social que o motiva a continuar tentando testemunhar. O mesmo acontece com outro depoimento o de Abraham Bomba. Bomba trabalhou dentro da câmera de gás como barbeiro e seu serviço era rapidamente de modo pragmático cortar cabelos seja de homens ou mulheres antes do extermínio, tais cabelos eram posteriormente despachados para a Alemanha. A cena construída neste momento é de forte apelo emocional. Lanzmann o leva para uma barbearia e ali, como se ele trabalhasse neste local (está com o jaleco da barbearia) começa a cortar o cabelo de um “cliente” e durante o corte seu depoimento é dado. O efeito é parecido com a cena do trem chegando a Treblinka. Não vemos o horror, mas a ligação é direta, assim como o vazio daquele trem nos trás a mente o

carregamento de outrora, ouvindo o depoimento de Bomba, não há como não inferir entre o cabelo que hoje é cortado com aquelas centenas de cabeças da qual ele cortou o cabelo durante o período em que trabalhou no campo de concentração. A cena mescla a imagem de Bomba, com a imagem do espelho da barbearia e, por conseguinte a imagem espelhada (uma cópia, por assim dizer) de Bomba. Mais uma vez, estamos diante de uma apreensão da realidade mediada, desta vez não pela intérprete, mas da representação, uma imagem de Bomba. A ligação com o trauma nesta cena, ainda é mais nítida e mais forte, é como se Bomba voltasse literalmente para seu passado, e assim, como Karski, não aguenta o peso da própria memória:

Bomba: Um de meus amigos, estava ali comigo, ele também era um bom barbeiro na minha cidade. Quando sua mulher e sua irmã... chegaram na câmara de gás... ..

Lanzmann: Continue, Abe. Você deve fazê-lo. É necessário.

Bomba: eu não poderei.

Lanzmann: É necessário. Sei que é muito duro, eu sei disso, me perdoe.

Bomba: Não prolongue isto...

Lanzmann: Eu suplico, continue.

Bomba: Eu havia lhe dito: isto seria muito duro. Eles colocavam isto em sacos... e era tudo enviado para a Alemanha. Bom, continuemos...

Mesmo contornando o assunto depois que o choro eclode, Bomba, por meio da incitação de Lanzmann, volta ao assunto e completa o testemunho. As palavras “É preciso, você sabe disso”, para continuar com o testemunho, além de ser um testemunho histórico, é a volta de Bomba aos seus próprios fantasmas e deste reencontro pode acontecer um processo de resiliência, no qual mesmo com o trauma, ele pode não superá-lo, mas controlá-lo de maneira que possa conseguir viver de maneira satisfatoriamente social. Segundo Boris Cyrulnik, o conceito de resiliência nasce na física e: “[...] designava a aptidão de um corpo resistir a um choque. Mas atribuía-se muita importância para a substância. Quando o termo passou para as ciências sociais, significou a capacidade de conseguir (*réussir*) viver e se desenvolver positivamente, de maneira socialmente aceitável, apesar do

stress ou de uma adversidade que comportam normalmente o risco grave de um final negativo”. (Cyrulnik, 2002: 8).

No caso específico do livro *Un merveilleux malheur* de 2002, Cyrulnik analisa, sobretudo crianças, ou melhor, pessoas que sofreram traumas enquanto crianças e que de diversas maneiras atingiram um grau satisfatório na luta contra o trauma. O processo de resiliência não é de modo algum simples de alcançar e nem ao menos se tem uma receita concreta de como conseguir viver de maneira saudável depois de um forte trauma. Em um outro livro, Cyrulnik fala de como o simples ato de narrar pode ajudar neste processo: “Para iniciar um trabalho de resiliência, devemos esclarecer novamente o mundo e dar-lhe coerência. A ferramenta que permite esse trabalho chama-se ‘narração’” (Cyrulnik, 2005: 42). Esta narração pode ser de diversos tipos, ficcional, típica do “era uma vez...” ou mesmo de relação direta, como nos casos dos testemunhos. Cyrulnik ainda nos diz algo importante na constituição dessa problemática, para ele todos nós “[...] somos co-autores do discurso íntimo dos feridos da alma. Quando os fazemos calar-se, nós os deixamos agonizar parte ferida de seu eu, mas quando os escutamos como se recebêssemos uma revelação, podemos transformar sua narrativa em mito. Afinal de contas, esses sobreviventes são como fantasmas. Porque agonizaram, conheceram a morte, andaram ao lado dela e dela escaparam. Eles nos impressionam como iniciados e nos angustiam como fantasmas” (Cyrulnik, 2005: 44).

Deste modo, há uma parcela na narração que pode inclusive comprometer a resiliência, a solução, para Cyrulnik, seria exatamente *compreender*. “O trabalho de resiliência constitui em lembrar-se dos choques para torná-los uma representação em imagens, de ações e de palavras, a fim de interpretar a ruptura”. (idem, *ibidem*).

No filme, há também, juntamente com o comprometimento histórico, esse papel mesmo em surdina dos traumas que são trazidos com ímpeto de volta à consciência em todos os casos (vítimas, culpados e espectadores), o que de fato torna-se uma arma poderosa contra os traumas dessas próprias pessoas. Mas, assim como o trauma atravessa os testemunhos e chega aos espectadores do filme

(este mesmo como testemunho daqueles testemunhos e, portanto partícipe do evento), trabalhando este fator que está presente em todos nós, no processo de resiliência acontece a mesma coisa. Se por um lado o filme cumpre também este papel no processo de resiliência daqueles que testemunham, por outro, também nós espectadores temos a oportunidade de enfrentar esse trauma e inferir em um processo de resiliência.

Referências Bibliográficas

- BELTING, Hans (2007), *Image et culte*, 2ª edição, Paris: Cerf.
- _____ (2004), *La vraie image*, Paris: Gallimard.
- CYRULNIK, Boris (2005), *O murmúrio dos fantasmas*, São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (2002), *Un merveilleux malheur*, Paris: Odile Jacob.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1998), *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo: Editora 34.
- FELMAN, Shoshana (1991), “The return of the Voice: Claude Lanzmann’s *Shoah*” in Shoshana Felman; Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, New York: Routledge.
- NESTROVSKI, Arthur Rosenblat; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.) (2000), *Catástofre e representação*, São Paulo: Escuta.
- RAMOS, Fernão Pessoa (2001), “O que é documentário?” in *Bocc* www.bocc.uff.br/_esp/autor.php?codautor=832.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) (2007), *Leituras de Walter Benjamin*, São Paulo: Annablume.
- _____ (2001), “ ‘Zeugnis’ e ‘Testimonio’: um caso de intraduzibilidade entre conceitos” in *Literatura e Autoritarismo*, Letras nº 22, Jaime Ginzburg; Umbach Ketzler; Ursula Rosani (Orgs.), Janeiro/Junho, pp.121-130.

Filmografia

- Shoah* (1985), de Claude Lanzmann
- Hitler* (1977), de Hans-Jurgen Syberberg