

***Shoah*: tempo, arquivo, canção**

Gustavo Silveira Ribeiro* - UFBA

Dedicado à Fernanda Korovsky Moura e Camille Nagakura

Resumo

O artigo analisa a presença de três canções no filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, de modo a explicitar como, a partir desses fragmentos poéticos, é possível reconsiderar a questão do arquivo e da memória, conceitos-chave do projeto estético e político do diretor.

Palavras-chave: *Shoah*, memória, arquivo, canção

Abstract

This article analyses the presence of three songs in the Claude Lanzmann's documentary *Shoah*. It's purpose is to explicitate how, based on those poetic fragments, is possible to reconsider problems concerning archive and memory, key concepts in Lanzmann's estetical an political project.

Keywords: *Shoah*, memory, archive, music

A música, em sua forma mais primitiva e visceral, – o canto – tem papel decisivo no filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, possivelmente a mais influente obra de arte visual construída em torno do genocídio dos judeus europeus durante a Segunda Guerra Mundial. Tanto na estruturação geral da extensa película (são mais de nove horas) quanto em certos episódios específicos, a música é elemento significativo em *Shoah*, ligada de forma indissociável àquele que é ao mesmo tempo o principal tema e o eixo ordenador que orienta o esforço construtivo de Lanzmann, a memória. Metáfora privilegiada da poesia e da beleza, da afetividade e da ordem (cf. CARPEAUX, 1977), a música deixa de ser imagem da criação e ganha a dimensão do arquivo no filme. Cantar é recordar, preservar, por a salvo do esquecimento; e é também ativar o tempo passado, despertá-lo, retirando-o, por meio da repetição ritmada de sons e palavras, do imobilismo a que o esquecimento e as narrativas

unívocas e monolíticas o condenaram. Nesse sentido, é possível dizer que o canto, em *Shoah*, presentifica o passado, atualizando-o, inoculando nele a mobilidade e ambiguidade do agora, daquilo que acontece (ou torna a acontecer), por assim dizer, diante dos nossos olhos.

É curioso notar, mesmo de passagem, como a própria estrutura do imenso relato urdido por Claude Lanzmann pode ser pensada tendo a música como pano de fundo e horizonte formal¹. A lógica compositiva do filme, a justaposição sutil e rigorosa dos depoimentos que se combinam ou repelem entre si, mesclada à filmagem silenciosa das calmas paisagens que contemplaram o horror, estabelece, ela mesma, relação homológica com a música, uma vez que se faz como modulação entre som e silêncio, modulação que por seus movimentos vai criando blocos de sentido nos quais a repetição e as pequenas variações cumprem papel central.

A maneira como são dispostos os episódios e os testemunhos no filme deixam entrever essa relação: assim como nas grandes formas musicais o tema (a linha melódica principal) é apresentado inicialmente de maneira simples e direta, sendo retomada, repetida e enriquecida a cada novo movimento, de modo a complexificar-se (e variar) à medida em que a peça vai se aproximando do seu fim, em *Shoah* as principais linhas de força do filme, seus motivos centrais, vão sendo apresentados aos poucos, como que progressivamente. O retorno a Chelmno e o estudo da indiferença dos camponeses locais ante à tragédia dos judeus; o desvendamento da máquina assassina de Treblinka, campo em que não havia outras instalações que não a câmara de gás e o forno crematório; a ambiguidade das vítimas que tiveram de participar, elas também, da tarefa do extermínio, são alguns dos motivos que se repetem e vão sendo elaborados aos poucos no filme; eles vão sendo construídos, do ponto de vista do andamento narrativo e do encadeamento reflexivo propostos, como um tema musical, isto é, por meio das idas e vindas, dos avanços e recuos, das repetições e retomadas que, em sentido cumulativo, vão acrescentando novas perspectivas, novas informações, novos sentidos ao tema original. Não é fortuito, nesse sentido, que os testemunhos de sobreviventes e carrascos não sejam entregues ao espectador de uma só vez, como totalidades fechadas em si mesmas. Como se sabe, eles aparecem entrelaçados uns aos outros, aproximados pelo trabalho de edição e montagem,

¹ Em sentido diverso, mas não contrário ao que aqui consideramos, Georges Didi-Huberman é um dos que também procuraram aproximar a estrutura compositiva de *Shoah* ao universo da música. Para ele, o filme de Lanzmann pode ser entendido como uma composição em baixo contínuo, na qual uma mesma linha temática/ melódica (a recordação, a reencenação performática, via voz, da catástrofe) é perseguida a partir de diferentes perspectivas/ instrumentos. (cf. DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 125)

intercalados pela voz de Lanzmann (o narrador do filme) que vai, desse modo, imprimindo o andamento musical a que nos referimos.

Por outro lado, a multiplicidade das vozes que se alternam para compor o todo orgânico que é *Shoah* tem o desenho e talvez a ampla estrutura de um coral, na medida em que são reconhecíveis tons altos e baixos, timbres graves e agudos (do ponto de vista dramático, é claro) em meio àqueles que contam, ou se recusam a contar, o papel que cumpriram no processo de prisão, deportação, extermínio e ocultamento dos cadáveres dos judeus assassinados pelos nazistas entre 1939 e 1945. A unidade da diversidade, um dos elementos-chave do canto coral, é também uma das marcas do filme. A habilidade do diretor consiste aqui na distribuição e dosagem dos depoimentos colhidos de modo a constituir, em meio ao inumerável das histórias que se sucedem, uma ordem específica que se torna inteligível justamente pelo tensionamento dramático – a harmonização específica proposta pelo filme, feita de conflito e nunca de pacificação – dos vários ritmos, tons e timbres que marcam, figuradamente, cada uma das vozes e dos relatos em tela.

Em que pese o diálogo que se pode identificar e estabelecer entre o corpo do filme e a estrutura musical que o enforma e anima, interessa-nos mais de perto a presença concreta de três canções em *Shoah*, peças que encerram, apesar do espaço reduzido que ocupam, alguns dos seus mais importantes significados e reflexões. Da primeira delas se poderia dizer que serve de abertura ao filme. Antes mesmo de surgirem as primeiras imagens na tela, somos informados da existência de um dos sobreviventes (estima-se que sejam apenas dois) do massacre ocorrido na cidade polonesa de Chelmno, onde pouco menos de 400.000 pessoas pereceram. Ele se chama Simon Srebnik e está retornando, quase quarenta anos depois, ao cenário dos acontecimentos. Tem 47 anos no momento das filmagens, mas era apenas um garoto de 13 quando o que importa aqui ocorreu. Assim que o *écran* se ilumina e são oferecidas as primeiras imagens, uma canção simples, de feição popular, pode ser ouvida. O que se vê é uma cena bucólica: numa região de mata, leito de um rio, um barquinho passeia pelas águas calmas com dois homens a bordo: um deles canta enquanto a embarcação é conduzida lentamente. A letra da música, logo as legendas informam, é (aparentemente) tão despojada quanto a melodia:

*Uma casinha branca
permanece na minha memória.
Com essa casinha branca
todas as noites sonho.*

(SREBNIK *apud* LANZMANN, 1987, p. 19; grifos do autor)

Alguns minutos de projeção adiante saberemos que trata-se de uma canção popular da Alemanha, uma canção que os soldados, durante a guerra, gostavam de entoar e de ouvir. A lembrança e o sonho que a povoam são signos claros e acessíveis, referências diretas à distância, à espera e à saudade dos que estão longe de sua terra natal e desejam retornar. O conteúdo de um outro fragmento musical que um pouco mais tarde será ouvido (e é a mesma voz quem canta) também fala dos mesmos temas: uma voz que procura consolar lembra que ao fim da jornada haverá, sempre, uma mesa com vinho e assados à espera dos soldados, e que as mulheres em todos os lugares abrem as janelas à sua passagem. Acontece que, de acordo com os depoimentos iniciais do filme, recolhidos por Lanzmann entre os antigos moradores de Chelmno, o indivíduo (e a voz) que entoam agora, no presente das filmagens, e que igualmente entoaram no passado esses versos corriqueiros, não é um militar alemão, alguém que tem qualquer laço de pertencimento e afeto com a língua em que canta. Ao contrário. Quem canta é Simon Srebnik, garoto judeu que, em meio à destruição de sua comunidade e ao assassinato sistemático de seus familiares e amigos (executados em caminhões-baú transformados em câmaras de gás sobre rodas), teve de servir como barqueiro para os oficiais alemães, transportando-os de um lado a outro do rio Neb enquanto cantava as canções germânicas que seus próprios algozes o haviam ensinado. Conforme asseguram alguns dos camponeses que ainda se lembravam dele, o jovem Simon foi preservado do aniquilamento imediato por possuir uma bela voz.

Talvez não seja sem importância o fato de Claude Lanzmann escolher, entre tantas outras possibilidades, justamente a história de Simon Srebnik para abrir *Shoah*. Seu destino pessoal carrega alguns dos elementos mais caros ao filme e que de modos distintos vão reaparecer em diversos outros depoimentos, seja naqueles dados pelos sobreviventes, seja nos que foram arrancados aos perpetradores da violência. Em primeiro lugar, a história do pequeno menino cantor se impõe como imagem-limite da barbárie: uma das vítimas diretas das deportações e do extermínio promovidos pelos alemães se vê obrigado, para defender a própria vida, a *delectare* seus inimigos, tendo de fingir-se alegre e festivo quando, na verdade, “seu coração chorava” (LANZMANN, 1987, p. 21). É possível dizer até que o apagamento de si e a humilhação que suportou constituem não um desvio na corrente geral de brutalidade e morte, mas a sua própria confirmação, uma evidência concreta da tentativa de cancelamento físico e moral de um povo inteiro. Por outro lado, sua história também dá testemunho da naturalização absoluta da violência e do genocídio ali praticados. Enquanto milhares de pessoas, dia após dia, ano após ano, eram devoradas

pelas câmaras de gás móveis e transformadas em cinzas pelos fornos crematórios, a vida comum seguia o seu curso e a beleza – qualquer que fosse ela – continuava a ser buscada e apreciada. O ar ameno da paisagem, as águas plácidas do rio filmado por Lanzmann só reforçam o profundo paradoxo, o total desconcerto que teve lugar em Chelmno (e também em muitos outros campos nazistas). De acordo com as palavras do próprio Simon, mesmo nos momentos mais duros do extermínio

era sempre tão tranquilo aqui. Sempre.
Quando queimavam-se a cada dia duas mil pessoas,
judeus,
era igualmente tranquilo.
Ninguém gritava. Cada um fazia o seu trabalho.
Era silencioso. Calmo.
Como agora².
(LANZMANN, 1987, p. 21)

O único som, quem sabe, que quebrava o silêncio e a quietude daquele lugar era a voz do menino cantor, signo a um só tempo (é o que se percebe agora, no tempo das filmagens, quando ele reencena, cantando, suas experiências e presentifica o tempo que passou) do luto e do horror, do absurdo e da beleza. O persistente incômodo causado por esse episódio vai servir como introdução e paradigma para a longa narrativa tecida, fazendo com que tudo o que será visto depois seja filtrado pelos mesmos afetos que envolvem a história de Simon Srebnik.

Outras duas canções vão aparecer em *Shoah* e o sentido que assumem nos parece determinante para compreender, de modo diferente do que habitualmente é feito, de que maneira o trabalho de Claude Lanzmann se afirma como um arquivo da dor e do mal. É bastante conhecida a recusa que o filme faz de todo e qualquer material (fotos, filmagens, gravações sonoras, reconstituições) que possa remeter o espectador aos eventos evocados. Nada que possa, por assim dizer, materializar o horror vivido tem lugar em *Shoah*, e muito foi e continua sendo dito sobre os significados éticos, estéticos e políticos dessa escolha³. O

² Adotamos aqui a mesma disposição gráfica utilizada por Claude Lanzmann no livro *Shoah*, que recolhe todos os depoimentos contidos no filme homônimo. Não apenas pela forma visual que assumem, mas também por seu conteúdo elegíaco, mais de um crítico (cf., p. ex., DIDI-HUBERMAN, 2004) já comparou o texto de *Shoah* a um único e imenso poema.

³ Dentre a imensa e bastante diversificada recepção de *Shoah*, dois grandes campos podem ser delimitados. De um lado situam-se aqueles que, na esteira do próprio Lanzmann, afirmam a irrepresentabilidade da catástrofe, que só poderia ser apresentada, por assim dizer, por meio dos testemunhos deixados por todos aqueles que, de algum modo, travaram contato com o que se passava dentro dos campos de concentração e extermínio. Dois fatores concorrem aqui para explicar tal tomada de posição: tratar-se-ia, ao mesmo tempo, de um colapso da linguagem frente ao horror

caminho seguido pelo filme, como se sabe, é o da recolha e salvaguarda dos rostos, vozes e testemunhos dos que viveram os acontecimentos decisivos do genocídio. A opção de Lanzmann é a da constituição de um outro arquivo (ou até de um anti-arquivo, como propõe Elisabeth Friedman [cf. FRIEDMAN, 2007]) em torno da *shoah*, uma espécie de história oral que tem, segundo parece propor o diretor, mais relevância do que os materiais arquiváveis e os dispositivos de armazenamento tradicionais. Entretanto, mesmo que se considere assim o filme, é comum pensá-lo apenas como depositário do passado, isto é, como uma máquina arquivante em que se fixam histórias, nomes, semblantes e lugares que dizem respeito tão somente aos eventos traumáticos que já se foram. Como o móbil dos muitos depoimentos concedidos é a memória, a eleição do passado como tempo privilegiado em *Shoah* não chega a causar estranheza, ainda que, segundo quer nos parecer, tal ponto de vista não leve em consideração outros aspectos notáveis, e talvez decisivos, do trabalho de Lanzmann.

Mais do que arquivo do passado, reunião de informações relativas aos crimes praticados décadas antes do momento das filmagens, *Shoah* se afirma como uma investigação do presente, um arquivo dos rastros e afetos⁴ que, no tempo em que os testemunhos foram colhidos, sobreviviam. O mal estar que o filme inocula no espectador tem a ver, entre outras coisas, com isso. Observamos um desfile virtualmente interminável de rostos e vozes que, por mais que se refiram a outra época, nos falam diretamente do presente, de um tempo que partilhamos, ainda que só de modo simbólico e referencial, com eles. O efeito geral é o de aproximação dos acontecimentos evocados. Seu horror se torna

e de uma obscenidade. Não haveria palavras, imagens, sons que fossem capazes de descrever o aniquilamento sem reduzi-lo perigosamente a um fato corriqueiro, comum e compreensível. E qualquer tentativa nesse sentido, em especial por parte da ficção, seria ofensiva e profanadora da memória dos mortos. De outro lado, em campo de pensamento bastante distinto, encontram-se aqueles que, como Georges Didi-Huberman em *Images malgré tout* (DIDI-HUBERMAN, 2008), defendem a apropriação (estética, política) das imagens do genocídio que tenham, por ventura, escapado à destruição. O argumento que parece ser decisivo para os que procedem assim tem a ver com a necessidade de compreensão o mais pormenorizada possível dos acontecimentos que tiveram lugar no interior dos campos, de modo a reafirmar o poder das imagens e da imaginação frente àquilo que parece estar além dos limites do real e do cognoscível. Sem defender a banalização dos crimes nazistas que, em certos casos, ocorre no cinema e na literatura da indústria cultural, o que se propõe é a exposição das imagens como forma de tornar mais concreto e material o que acontece e, também, como resposta aos perpetradores da barbárie, uma vez que, como é sabido, eles tentaram de todas as maneiras apagar quaisquer evidências do que estava sendo feito no interior das prisões, guetos e campos da morte.

⁴ Jacques Derrida, em *Mal de arquivo*, trabalha com a ideia de que um arquivo se volta para múltiplos tempos, não fixando-se tão somente nos eventos do passado. Uma vez que o horizonte teórico do arquivo, para Derrida, é a psicanálise freudiana e sua reflexão sobre o recalque, o autor propõe que, assim como o trauma não pode ser visto como experiência específica do passado, ligando-se a outras temporalidades (o presente, o porvir como promessa), o arquivo também será marcado por essa mesma intempestividade, dizendo respeito, também, ao agora e ao que virá. (cf. DERRIDA, 2001)

palpável, as feridas que se escondem neles como que reabrem ante os olhos de quem assiste.

A partir dessa perspectiva, nada em *Shoah* funciona melhor como fator de presentificação do passado do que duas pequenas e quase insignificantes canções que aparecem, na tela, entremeadas aos testemunhos e paisagens. Em ambas, por força da entonação e da modulação das vozes, bem como pelo sentido das palavras que as compõem, fica claro que as complexas questões que estiveram envolvidas no extermínio dos judeus (ódio, luto, vergonha) ainda não se aquietaram, tanto no que diz respeito às vítimas quanto aos perpetradores. Nenhuma dessas canções diz diretamente aquilo que, supomos, têm ou gostaria de dizer. Nenhuma delas faz menção direta aos acontecimentos. Por motivos distintos, são alusivas, enviesadas, evocativas mais do que enunciativas. São também o contrário uma da outra, apesar de partilharem certas características e formarem, juntas, parte do arquivo da catástrofe que se esboça em *Shoah*. Vejamos como isso se dá.

A primeira delas não é propriamente uma canção, pelo menos não numa definição estrita do termo. É algo mais formal e ao mesmo tempo mais belicoso, mais ideológico e impessoal: é um hino. Como tal, sua cadência é dura, marcada pelo ritmo regular e um tanto monótono da melodia. A proximidade com a marcha militar e o tom grandiloquente da composição não deixam dúvida; trata-se de um hino de corporação, executado, com variações maiores ou menores, por diversos músicos-soldados em diversos lugares. O que torna esse arranjo musical único, no entanto, é o lugar que ele nomeia, as circunstâncias que o definem e a voz (a entonação) que o apresenta. Trata-se do hino do campo de Treblinka, local chave para a política de implementação da Solução Final pelos nazistas.

*Passo firme, olhar sobre o mundo,
direto e longe,
os comandados marcham para o trabalho.
Para nós hoje não existe nada além de Treblinka,
que é nosso destino.
Nós assimilamos Treblinka
num abrir e fechar de olhos.
Só conhecemos a palavra do comandante,
e apenas a obediência e o dever
queremos servir, servir mais,
até que o acaso, um dia,
nos faça um sinal. Hurra!*
(SUCHOMEL apud LANZMANN, 1987, p. 144; grifos do autor)

Como ficou dito, o conteúdo básico é convencional. Nada verdadeiramente esclarecedor emerge da música. É claro que se poderia notar, e com acerto, que nela está cifrada toda a lógica de funcionamento da máquina de guerra e destruição alemã. A referência aos subalternos obedientes que só conhecem o dever e 'a palavra do comandante', eximindo-se de qualquer decisão moral, não pode ser ignorada. A vontade de conquista e subjugação, o 'olhar sobre o mundo' que enformou ideologicamente o projeto político do Terceiro Reich (fundamentalmente expansionista) também é perceptível, bem como é notória a nefasta menção aos 'comandados [que] marcham para o trabalho', uma vez que se sabe que os únicos grupos de trabalho existentes em Treblinka eram os *sonderkommandos*, grupos especiais formados por judeus para executar, com as próprias mãos, todas as tarefas mais repulsivas do extermínio. Eram eles que manipulavam os cadáveres, cortavam os cabelos, despiam, arrancavam os dentes de ouro ou qualquer outro objeto de valor antes de os levar, depois de asfixiados na câmara de gás, para os fornos crematórios.

A presença de versos como 'nós assimilamos Treblinka/ num abrir e fechar de olhos', além de apontar para o centro vivo da barbárie, isto é, a normatização do assassinato, a transformação de uma experiência insuportável em atividade cotidiana, burocrática e assimilável apesar de tudo, nos coloca diante também de um outro fenômeno: o orgulho daqueles que administraram o campo no período do seu funcionamento e dos que se recordam, no momento das filmagens, desse trabalho. Instigado por Claude Lanzmann, e sem saber que estava sendo filmado, Franz Suchomel, um ex-oficial das SS que participou da condução das ações no campo, é quem revela, cantando-o, o hino de Treblinka. Se a princípio ele parece tímido e até relutante, em pouco tempo Suchomel sente-se mais à vontade e chega a cantar duas vezes a música que, segundo suas palavras, é "um original", um pedaço palpável de História.

É inegável o valor documental do que ouvimos nesse trecho de *Shoah*. Ao que tudo indica, a melodia e os versos ali apresentados permaneciam desconhecidos, e o simples fato de que Claude Lanzmann tenha conseguido obter esse tipo de material já faz do filme, como nunca é demais repetir, um arquivo precioso dos fatos passados, arquivo pleno – como os muitos dos seus comentadores já ressaltaram – de dados e interrogações. No entanto, o hino de Treblinka, tal como ele comparece no trabalho de Lanzmann, se constitui também num documento do presente, um signo da persistência dos conflitos que estiveram na origem do massacre. O elemento responsável pelo acréscimo, por assim dizer, de mais essa camada de sentido ao hino (e à cena em que ele aparece) é justamente o

canto, ou melhor, a performatividade inerente ao canto. Ao cantar, Franz Suchomel, consciente ou não disso, põe em jogo mais uma vez todos os afetos envolvidos na memória do campo, dos prisioneiros e dos trabalhos que executou (e que detalha ao longo de seu depoimento). O tom da sua voz, o entusiasmo que, talvez sem o querer, se torna perceptível em seus gestos e nas palavras que pronuncia, a alegria com que canta, enfim, revela mais do que aquilo que está sendo dito. Todos esses elementos, reencenados ali, no instante das filmagens, trazem à tona o antissemitismo que, entranhado no passado – ele foi uma das linhas de força que orientaram o genocídio –, atravessa o tempo e persiste quarenta anos depois.

O que Suchomel comenta a seguir, logo após apresentar o hino apenas parece confirmar a impressão deixada: “Nenhum judeu mais conhece isso.” (LANZMANN, 1987, p. 144) Se, como fica evidente no encadeamento geral dos acontecimentos, o oficial SS quer, com essa frase, realçar a dimensão histórica daquilo que revela, deixando claro que se tratava de uma peça ainda inédita do infinito quebra-cabeça que é a memória dos campos da morte nazistas, o efeito que obtém ao acrescentar esse dado macabro é o da repetição, em termos só na aparência distintos, dos afetos e valores ideológicos do passado (que ele, mais de uma vez, afirma pertencerem em definitivo a um outro contexto, a um outro tempo). A recuperação do gesto, a revelação do segredo (o hino, o seu papel no eventos recordados) em suma, a confissão do genocídio em *Shoah* não está posta para cicatrizar a ferida, mas para revelar, ao contrário, a sua resistência e virtual inesgotabilidade⁵.

E se parecem inesgotáveis, como que congelados no tempo, o ódio e a alegria antissemita dos antigos carrascos e seus colaboradores, o mesmo se dá com a dor e o luto daqueles que, apanhados pelo desastre, tiveram de experienciar o horror dos campos e a perda de familiares e amigos. O tempo, para eles, parece não ter passado de todo. Estão sempre no limite, próximos da crise e da paralisia que podem ser deflagradas pelas lembranças insuportáveis que carregam – conforme é possível observar no semblante e nos testemunhos de muitos dos sobreviventes entrevistados. Entre tantos depoimentos e recordações, uma nos chamou particularmente a atenção. Não se trata de uma história de

⁵ O mesmo raciocínio pode ser feito a partir das entrevistas que os camponeses da região de Chelmnó concedem a Lanzmann. À parte as informações que trazem sobre as condições em que o extermínio se deu naquele local, eles vão revelando, pouco a pouco, a persistência do antissemitismo e dos afetos que marcaram o destino dos judeus. Vários reiteram, por exemplo, que eles não deveriam ter morrido daquele jeito, mas que não poderiam continuar a viver na cidade; outros chegam a dizer que o melhor caminho para a população judaica evitar que o pior acontecesse era marchar a pé para a Palestina (hoje o Estado de Israel), abandonando suas casas, bens, negócios e pertences – imóveis, empreendimentos e objetos que, segundo o filme nos mostra e os próprios camponeses confirmam, é agora, quase quarenta anos depois do genocídio, propriedade dos entrevistados e de suas famílias.

culpa ou superação, ressentimento ou resiliência: trata-se de uma canção, a última dentre as que escolhemos abordar.

Gertrude Schneider e sua mãe, ambas sobreviventes do gueto de Varsóvia, cantam juntas, ou pelo menos tentam cantar, uma breve canção de amor. Quase nada sabemos sobre a música ou sobre as duas mulheres. Não há legendas ou explicações em *off*. O longo filme de Lanzmann está quase no fim e essa é a única aparição que elas vão fazer. Enquanto ouvimos o som triste se espalhar, a câmera focaliza, em *close up*, o rosto enrugado da mais velha. Ela tenta acompanhar o canto, apanhando um ou outro verso enquanto vai se lembrando da melodia. Quando parece ter conseguido encontrar o tom certo, pára de cantar, leva as mãos ao rosto e chora. Sua filha, enquanto isso, não interrompe a canção, e câmera agora focaliza as duas a uma certa distância. Elas estão em Nova Iorque, mas cantam em alemão. A letra fala de um amor perdido, de uma época que ficou para trás e da inexorabilidade da vida:

*As palavras, essas que eu te escrevo
Não estão escritas com tinta, só lágrimas
Os anos, os melhores, isso passou
E bom seria não nos termos arruinado
É difícil refazer o que está destruído.
E difícil é ligar os nossos amores.
Ah, vê, as tuas lágrimas,
A culpa, não, ela não é minha,
Porque assim é que tem de ser.
Assim é que tem de ser, assim é que tem de ser,
Nós temos, ambos, de nos separar.
Assim é que tem de ser, assim é que tem de ser.
O amor, para ambos, se acaba.
E para que pensar, se eu te abandonei no caminho,
Meu destino foi que disse, eu tenho de me afastar de ti,
Porque não quero ser jamais um estorvo em teu caminho,
Porque assim é que tem de ser.
(SCHNEIDER apud LANZMANN, 1987, p. 258; grifos do autor)*

A estrutura do texto, que emula uma carta de despedida, o ritmo lento e o timbre elegíaco que definem o ouvimos parecem se ajustar bem à posição que o diretor dá a essa cena. Encaixada depois de uma longa série de depoimentos sobre a vida e a morte no gueto de Varsóvia, o maior e mais numeroso gueto mantido pelos alemães antes do extermínio começar propriamente, a canção parece ser o fechamento perfeito para a evocação feita dos acontecimentos que se deram entre os muros da capital polonesa. Ela fala de separação, de perdas, dos 'melhores anos' que já se foram e são agora irrecuperáveis. Se os

depoimentos colhidos por Lanzmann nesse trecho do filme são quase sempre frios e circunspectos, mesmo técnicos em alguns momentos (exceção feita, talvez, ao testemunho de Jan Karski), a participação de Gertrude Schneider e sua mãe devolve corporalidade à narrativa, dando dimensão concreta e sensível ao sofrimento que antes estava sendo reconstituído e analisado. Mas mais do que isso, o que essa canção nos coloca diante dos olhos e dentro dos ouvidos tem a ver, mais uma vez, com a estrutura paradoxal do tempo e da memória em *Shoah*.

O canto das mulheres da família Schneider, uma família de expatriados, ao fim e ao cabo, age como um catalizador, provocando a fratura do *continuum* temporal e indicando a permanência da dor e da morte naquelas pessoas. O que a entonação às vezes aflita e o tom melancólico da música afirmam é o permanente e infinito trabalho do luto com que se depara o sobrevivente, tendo de guardar como tarefa a elaboração daquilo (o exílio, a separação, a distância, o genocídio) que, por sua própria natureza, resiste à assimilação e ao entendimento, restando como ausência e silêncio. Se no exemplo antes analisado o que a reencenação performática da música indicava tinha a ver com a permanência, no presente, da intolerância e da violência (ainda que simbólica) para com os judeus, o que se revela aqui – apesar de estar ligado ao polo oposto da questão, o sofrimento das vítimas – também está ligado à sobrevivência residual do passado presentificado pelo canto.

Nesse sentido, é possível depreender um outro aspecto da relação visceral entretecida entre o projeto ético e estético de *Shoah* e a questão do arquivo. Lido tradicionalmente, como já ressaltamos, como um depositário de importantes documentos relativos ao funcionamento da máquina de destruição nacional-socialista (o que não deixa de ser verdade e é confirmado, por exemplo, numa observação como a de Simone de Beauvoir, que afirma que antes do filme de Lanzmann, e apesar de toda o conhecimento disponível sobre o assunto, “não soubemos de nada” [BEAUVOIR, 1987, p. 7]), o filme ganha outra dimensão se se considerar que ele é também, e talvez principalmente, um arquivo do presente, um registro reflexivo da permanência dos mesmos temas e conflitos que estiveram na base dos acontecimentos dos anos 1930 e 1940. O fato de *Shoah* ter sido filmado e levado às telas entre o fim dos anos 1970 e meados da década seguinte é também um dado significativo, uma vez que é justo nesse período que correntes historiográficas e culturais ligadas ao revisionismo e ao negacionismo dos crimes nazistas começa a ganhar força em várias áreas, inclusive nos meios acadêmicos. Pensado talvez como uma forma de resposta a esse cenário de desmemória e apagamento voluntário do passado, o trabalho de Lanzmann procurou juntar grande número de documentos e testemunhos que, por si

mesmos, construísem um retrato ao mesmo tempo terrível e completo dos fatos. Enquanto fazia isso, erguia também importante arquivo do presente e da catástrofe que, estendendo-se do passado até os dias atuais⁶, insiste em fazer-se visível e alarmante.

Referências bibliográficas

- BEAUVOIR, Simone. A memória do horror. In: *Shoah*. São Paulo: Brasiliense, 1987; p. 7-15.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1977.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Trad. Cláudia Rego Moraes. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Montage-image or Lie-image. In: *Images in spite of all*. Tr. Shane B. Lillis. Chicago: University of Chicago Press, 2008; p. 120-150.
- FRIEDMAN, Elizabeth. The anti-archive? Claude Lanzmann's *Shoah* and the dilemmas of holocaust representation. In: *English language notes*. Boulder: University of Colorado, 2007; p. 111-121 (vol. 45)
- LANZMANN, Claude. *Shoah*. 548'. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013 (DVD).
- LANZMANN, Claude. *Shoah*. Vozes e faces do Holocausto. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Brasiliense, 1987.

* **Gustavo Silveira RIBEIRO, Prof. Dr.**
Universidade Federal da Bahia – UFBA
Instituto de Letras
gutosr1@yahoo.com.br

Recebido: 25.09.2013

Aprovado: 09.12.2013

⁶ Não seria difícil avançar até os acontecimentos dos últimos anos e meses para comprovar, ainda uma vez, a permanência dos conflitos e a sobrevivência do ódio racial na Europa e em outras partes do mundo, especialmente se se considerar o fomento que a crise econômica deflagrada em 2008 deu a esse processo.