

Universidade Federal de Minas Gerais

FÁBIO ÁVILA ARCANJO

**UMA JORNADA ENARGEICA NOS CONFINS DA MEMÓRIA: *SHOAH*, DE
LANZMANN E O DEVER DE TRANSMISSÃO DOS RETORNANTES.**

**BELO HORIZONTE
2021**

FÁBIO ÁVILA ARCANJO

**UMA JORNADA ENARGEICA NOS CONFINS DA MEMÓRIA: *SHOAH*, DE
LANZMANN E O DEVER DE TRANSMISSÃO DOS RETORNANTES.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Linguística.

Área de Concentração: Linguística do Texto e do Discurso.

Linha de Pesquisa: Análise do Discurso (2B)

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Helcira Maria Rodrigues de Lima

BELO HORIZONTE
2021

A668j

Arcanjo, Fábio Ávila.

Uma jornada energeica nos confins da memória [manuscrito] : *Shoah*, de Lanzmann e o dever de transmissão dos retornantes / Fábio Ávila Arcanjo. – 2021.

331 f., enc. : il., color.

Orientadora: Helcira Maria Rodrigues de Lima.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso.

Linha de Pesquisa: Análise do Discurso.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras

Bibliografia: p. 319-331.

1. Análise do discurso – Teses. 2. Shoah (Filme) – Teses. 3. Holocausto judeu (1939-1945) – Teses. 4. Retórica – Teses. 5. Lanzmann, Claude, 1925- – Teses. 6. Memória – Teses. I. Lima, Helcira Maria Rodrigues. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 418



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

**Uma jornada enargeica nos confins da memória: Shoah, de Lanzmann e o dever de
transmissão dos retornantes.**

Fábio Ávila Arcanjo

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo colegiado de Pós-Graduação em ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, como requisito para obtenção do grau de Doutor em ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, área de concentração LINGÜÍSTICA DO TEXTO E DO DISCURSO, linha de pesquisa Análise do Discurso.

Aprovada em 25 de maio de 2021, pela banca constituída pelos membros:

Prof(a). Helcira Maria Rodrigues de Lima – Orientadora

UFMG

Prof(a). Mozahir Salomão Bruck

PUC-MG

Prof(a). Nilton Milanez

UEFS

Prof(a). Elcio Cornelsen

UFMG

Prof(a). Mónica Graciela Zoppi Fontana

Unicamp

Belo Horizonte, 25 de maio de 2021

Documento assinado eletronicamente

[Decreto](#)



por **Mozahir Salomão Bruck, Usuário Externo**, em
27/05/2021, às 12:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do
[10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



assinado eletronicamente por **Helcira Maria Rodrigues de Lima, Professora Superior**, em 27/05/2021, às 12:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elcio Loureiro Cornelsen, Professor do Magistério Superior**, em 27/05/2021, às 17:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Monica Graciela Zoppi Fontana, Usuário Externo**, em 28/05/2021, às 16:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



[de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Nilton Milanez, Usuário Externo**, em 08/06/2021, às 11:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código CRC **02FBC49A**.

código verificador **0717**

À minha mãe, Maria Lúcia Ávila Arcanjo (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter aberto as portas e ter me auxiliado até aqui.

À minha família: minha mãe, Maria Lucia Ávila Arcanjo (*in memoriam*); meu pai, José Arcanjo; meu irmão, Leonardo; e minha cunhada, Ellen Lamas, por terem me dado o apoio necessário para que eu possa seguir em frente com meu projeto. Destaco, ainda, meus padrinhos Hugo Silva Júnior e Nilce do Carmo Arcanjo, que nos ajudaram imensamente, em um momento de grande dor e dificuldade. Minha eterna gratidão a vocês.

Aos meus familiares: minhas avós e meu avô (é um grande privilégio tê-los conosco), além de tios (as) e primos (as), que sempre me oferecem um sorriso afetuoso e uma acolhida carinhosa, fundamentais para renovar a esperança de dias melhores.

À minha orientadora professora Dra. Helcira Maria Rodrigues de Lima, pela generosidade em compartilhar seus infindáveis conhecimentos, pela paciência, pelo olhar sempre atento, por confiar nesse projeto e por ser uma pessoa que me proporcionou inúmeras possibilidades de crescimento intelectual. Você é um grande exemplo para mim. Muito obrigado por tudo.

A todos os professores e professoras que cruzaram o meu caminho e me ajudaram a construir esse projeto, ministrando aulas incríveis, oferecendo uma palavra de incentivo e indicando leituras que contribuíram, decisivamente, para minha formação. Com destaque especial para as professoras Glaucia Muniz Proença Lara (FALE-Poslin), Ida Lucia Machado (FALE-Poslin), Claudia Mesquita (FAFICH-Comunicação), Maria Cecília Coelho (FAFICH-Filosofia), além dos professores Wander Emediato (FALE-Poslin), Élcio Cornelsen (FALE-Poslit) e Luiz Francisco Diaz (FALE-Poslin).

À professora Béatrice Turpin, pela generosidade em ter me recebido em Paris, durante meu doutorado sanduíche. A pandemia da COVID-19 atrapalhou muito esse projeto, mas, mesmo assim, pude aprender muito com a professora Béatrice Turpin, que, além de tudo, se mostrou generosa e atenciosa.

À banca de qualificação, composta pelos professores Elcio Cornelsen e Nilton Milanez, que trouxeram significativas contribuições para a continuidade da pesquisa.

Ao grupo Mídia e Memória, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, pela generosidade e por terem me recebido com enorme carinho, em especial para Barbara Lima, além dos professores Mozahir Salomão, Silvana Seabra, Lucia Lamounier e Fernanda Sanglard.

À Adriana Figueiredo, pela parceria, pelas palavras de consolo, por ser uma amiga que sempre estará presente em minha vida. Muito obrigado por tudo.

Aos amigos (orientandos e ex-orientandos) da professora Helcira Lima: Barbara Amaral, Bruna Toso, Bruna Zarattini, Cristia Miranda, Daniel Monteiro, Égina Pereira, Frederico Cury, Leandro Moura, Marcos Daniel, Rodrigo Seixas, Silvia Castelo Branco, Tatiana Ferreira, Thaís Oliveira e Thiago Peixoto.

Aos grandes amigos que fiz durante esses anos de pós-graduação: Stener Carvalho, Natália Giarola, Tatiana Emediato, Vanessa Pastorini, Mariana Pinter, Gabriela Pacheco, Jaqueline Batista, Maíra Ferreira e Eduardo Franco. Vocês são pessoas muito especiais na minha vida.

Aos grandes amigos que fiz durante o período sanduiche, em Paris. É impressionante como, em tão pouco tempo, amizades para toda a vida foram construídas: Ana Karla Canarinos, que me ajudou decisivamente em algumas dificuldades enfrentadas durante o período, além de ser uma grande parceira de caminhadas e passeios; Fernanda Martinhago, que me dissuadiu da infeliz ideia de retornar ao Brasil, quando se iniciou o *lockdown* em Paris; e, claro, Maico Fernando Gontijo, Samuel Mandacaru e Pedro Marangoni, que experienciaram comigo uma experiência fantástica, qual seja a ida ao campo de Auschwitz.

Aos amigos de longa data, Ana Paula Cordeiro, André Salgueiro, Aline Luz, Antônio Carlos Silva, Edson Moreira, Elves Vaz, Fábio Ferreira, Felipe Vinhal, Fernando Tibúrcio, Frederico Almeida, José Anselmo, Nilton Miranda e Rodrigo Fonseca.

À UFMG e ao Poslin, por me proporcionarem as melhores condições para o desenvolvimento de minha pesquisa.

Ao CNPq, pelo auxílio financeiro durante todo o meu Doutorado e à Capes, pelo auxílio financeiro durante o Doutorado Sanduíche.

RESUMO

O objetivo da presente tese é analisar o documentário *Shoah* (1985), dirigido pelo cineasta francês Claude Lanzmann, considerando três eixos estruturais: discursivo/historiográfico, enunciativo e argumentativo. O ponto de partida para este empreendimento é problematizar o deslizamento existente entre duas expressões dêiticas: *eu estava lá* (Ricoeur, 2014) e *eu, aqui e agora* (Fiorin, 2016), percebendo, nessa dinâmica, as inscrições das emoções e a emergência da categoria retórica da *enargeia*. Para o primeiro eixo, o foco está voltado em três temáticas: as condições de produção do regime nacional-socialista sob o ponto de vista linguageiro (Faye, 2012) e (Klemperer, 2009); os modos de discursivização do Holocausto, dentre os quais destacamos a literatura de testemunho, o cinema ficcional e o discurso fílmico documental; e a relação entre o documentário *Shoah* e a emoção da *melancolia* (Freud, 2011). No segundo eixo – enunciativo –, objetivamos discutir a inscrição das categorias *pessoa, tempo e espaço*, trabalhando a divisão tripartite (Hilberg, 2016) – *vítimas, perpetradores e testemunhas oculares* –, adotada por Lanzmann; além de articular aspectos relacionados à *memória discursiva e espaço*, desdobrado em *enunciativo* (Fiorin, 2016) e (Guimarães, 2018) e *geográfico* (locações). Por fim, no que tange ao eixo argumentativo, enfatizamos a retórica em sua visada humanista, a considerando um eficiente instrumento para a democracia, pensada por Danblon (2004, 2013), que dá continuidade aos trabalhos desenvolvidos por Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014). Ainda nesse eixo, o derradeiro capítulo se volta para a questão das emoções (Lima, 2006, 2011, 2016) e (Traverso, 2000), observando a relação vigente entre elas e a categoria da *enargeia* (Rodolpho, 2012) e (Danblon, 2013). Para viabilizar esse projeto de escritura, selecionamos, dentre as quase dez horas de metragem, algumas passagens que se revelam significativas para o desenvolvimento dos tópicos supramencionados.

Palavras-chave: Retórica. Memória. Enargeia. Holocausto. Documentário

ABSTRACT

The aim of this thesis is to analyze the documentary *Shoah* (1985), directed by the french filmmaker Claude Lanzmann, considering three structural axes: discursive/historiographic, enunciative and argumentative. The starting point for this project is to problematize the slide existing between two deictic expressions: *I was there* (Ricoeur, 2014) and *Me, here and now* (Fiorin, 2016), noticing, in this dynamics, the inscription of emotions and the emergence of the rhetorical category of *enargeia*. For the first axis, the focus is turned on three themes: the conditions of production of the national socialist regime from the linguistic point of view (Faye, 2012) and (Klemperer, 2009); the modes of discursivization of the Holocaust, among which we highlight testimony literature, fictional cinema and documentary filmic discourse; and the relationship between the documentary *Shoah* and the emotion of melancholy (Freud, 2011). In the second axis – enunciative –, we aim to discuss the inscription of the categories person, time and space, working the triadic division (Hilberg, 2016) – victims, perpetrators and bystanders –, adopted by Lanzmann; besides articulating aspects related to discursive memory and space, unfolded in enunciative (Fiorin, 2016) and (Guimarães, 2018) and geographical (locations). Finally, regarding the argumentative axis, we emphasize the rhetoric in its humanist target, considering it an efficient instrument for democracy, thought by Danblon (2004, 2013), which continues the work developed by Perelman and Olbrechts-Tyteca (2014). Still in this axis, the last chapter is focused on the question of emotions (Lima, 2006, 2011, 2016) and (Traverso, 2000), observing the relation between them and the category of *enargeia* (Rodolpho, 2012) and (Danblon, 2013). To make this writing project feasible, we selected, among the almost ten hours of footage, some passages that are significant for the development of the aforementioned topics.

Keywords: Rhetoric. Memory. Enargeia. Holocaust. Documentary.

RESUMEN

Le but de cette thèse est d'analyser le documentaire *Shoah* (1985), réalisé par le cinéaste français Claude Lanzmann, en considérant trois axes structurels : discursif/historiographique, énoncé et argumentatif. Le point de départ de cette entreprise est de problématiser le glissement existant entre deux expressions caractérisées par le *deixis*: *j'étais là* (Ricoeur, 2014) et *moi, ici et maintenant* (Fiorin, 2016), réalisant, dans cette dynamique, les inscriptions des émotions et l'émergence de la catégorie rhétorique de l'*enargeia*. Pour le premier axe, l'accent est porté sur trois thématiques : les conditions de production du régime national-socialiste du point de vue du langage (Faye, 2012) et (Klemperer, 2009); les modes de discursivisation de l'Holocauste, parmi lesquels nous soulignons la littérature de témoignage, le cinéma fictif et le discours documentaire; et la relation entre le documentaire *Shoah* et l'émotion de la mélancolie (Freud, 2011). Dans le deuxième axe - énoncé -, nous nous efforçons de discuter l'inscription des catégories personne, temps et espace, travaillant la division triadique (Hilberg, 2016) - les victimes, les auteurs et les témoins oculaires -, adoptée par Lanzmann; en plus d'articuler les aspects liés à la mémoire discursive et l'espace, dédoublé en énoncé (Fiorin, 2016) et (Guimarães, 2018) et géographique (locations). Enfin, en ce qui concerne l'axe argumentatif, nous soulignons la rhétorique dans sa cible humaniste, la considérant comme un instrument efficace pour la démocratie, pensée par Danblon (2004, 2013), qui poursuit les travaux menés par Perelman et Olbrechts-Tyteca (2014). Toujours sur cet axe, le dernier chapitre se tourne vers la question des émotions (Lima, 2006, 2011, 2016) et (Traverso, 2000), en observant la relation existant entre elles et la catégorie de l'*enargeia* (Rodolpho, 2012) et (Danblon, 2013). Pour rendre possible ce projet d'écriture, nous nous avons sélectionné, parmi les près de dix heures de tournage, quelques passages qui s'avèrent significatifs pour le développement des sujets susmentionnés.

Mots clés: Rétorique. Mémoire. Enargeia. Holocauste. Documentaire.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01: Franz Grassler.....	p. 135
Imagem 02: Claude Lanzmann e Franz Suchomel.....	p. 138
Imagem 03: Simon Srebnik no antigo campo de Chelmno.....	p. 162
Imagem 04: O antigo campo de Treblinka visto de cima.....	p. 168
Imagem 05: Trilhos e monumento de pedras de Treblinka.....	p. 181
Imagem 06: Registro imagético da tatuagem.....	p. 184
Imagem 07: Tatuagem em moradora de Corfu.....	p. 184
Imagem 08: Rio Ner.....	p. 185
Imagem 09: Trem chegando na estação de Treblinka.....	p. 186
Imagem 10: Célebre placa de Treblinka.....	p. 189
Imagem 11: Auschwitz-Birkenau.....	p. 190
Imagem 12: A cruz registrada por Lanzmann.....	p. 192
Imagem 13: Saída da Missa.....	p. 193
Imagem 14: Igreja de Grabow.....	p. 194
Imagem 15: Raul Hilberg.....	p. 230
Imagem 16: Bloco 11, cela 13.....	p. 231
Imagem 17: Auschwitz.....	p. 233
Imagem 18: Simon Srebnik e o campo de Chelmno.....	p. 269
Imagem 19: Itzak Dugin.....	p. 270
Imagem 20: Inge Deutschkron.....	p. 274
Imagem 21: Czeslaw Borowi.....	p. 278
Imagem 22: Henrik Gawkowski e a lembrança em ato.....	p. 278
Imagem 23: Mordechai Podchlebnik.....	p. 280
Imagem 24: Simon Srebnik em meio aos poloneses.....	p. 282
Imagem 25: Simon Srebnik no rio Ner.....	p. 283
Imagem 26: Abraham Bomba na barbearia.....	p. 287
Imagem 27: Abraham Bomba enxugando as lágrimas.....	p. 290
Imagem 28: O trem e os trilhos.....	p. 295
Imagem 29: A fumaça do trem.....	p. 295
Imagem 30: Filip Müller.....	p. 299
Imagem 31: Vale do Ruhr.....	p. 302
Imagem 32: Colheres expostas no Museu de Auschwitz.....	p. 303

Imagem 33: Canecas expostas no Museu de Auschwitz.....	p. 303
Imagem 34: O mencionado túnel, filmado por Lanzmann.....	p. 304
Imagem 35: Jan Karski.....	p. 305
Imagem 36: Jan Karski e o dedo indicador.....	p. 307
Imagem 37: Última cena do filme.....	p. 308

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
PARTE 1 – O EIXO DISCURSIVO/HISTORIOGRÁFICO	
CAPÍTULO 1: Um olhar sobre as condições de produção do discurso nazista e os modos de discursivização do Holocausto	24
Introdução	24
1.1 Condições de produção do regime nacional-socialista e a linguagem totalitária	35
1.2 A sistematização do antissemitismo	46
1.3 A discursivização do Holocausto	60
1.3.1 Literatura de testemunho	60
1.3.2 O gênero cinematográfico ficcional	66
1.3.3 Documentários amparados por imagens de arquivo	79
1.3.4 A interdição do arquivo e o primado do testemunho	85
CAPÍTULO 2: Aspectos preambulares e a figura do muçulmano	91
Introdução	92
2.1 O erro de leitura e a relação entre melancolia e luto	93
2.2 A figura do muçulmano	100
PARTE 2 – O EIXO DA ENUNCIÇÃO	
CAPÍTULO 3: A categoria <i>pessoa</i>: quem são os sujeitos Do documentário <i>Shoah</i>?	112
Introdução	113
3.1 Vítimas	115
3.2 Testemunhas oculares	130
3.3 Perpetradores	136
CAPÍTULO 4: As categorias espaço e tempo: o espaço geográfico e a discursivização da memória	155
Introdução	156
4.1 O espaço geográfico: o importante papel das locações como suscitadoras de efeitos de sentido	161
4.2 A memória e as locações na cena de interação	164
4.3 A discursivização da memória	173
4.3.1 As palavras-acontecimento	181
4.3.2 A memória das imagens e a intericonicidade	191

PARTE 3 – O EIXO DOS ESTUDOS ARGUMENTATIVOS	
CAPÍTULO 5: A análise argumentativa do documentário <i>Shoah</i>: o discurso testemunhal e a retórica humanista	200
Introdução	201
5.1 O exercício da retórica como condição inerente da humanidade	212
5.1.1 O engajamento do pesquisador nos estudos argumentativos	222
5.2 A inscrição da <i>écfrase</i> e da <i>enargeia</i>	229
5.3 O discurso testemunhal	242
CAPÍTULO 6: A análise argumentativa do documentário <i>Shoah</i>: o dispositivo da <i>enargeia</i> e a mobilização das emoções	250
Introdução	251
6.1 O papel das emoções na Análise Argumentativa do Discurso	258
6.2 A mobilização das emoções	265
6.2.1 As chamas subiam até o céu	268
6.2.2 O período do castelo	282
6.2.3 Treblinka, Auschwitz e o Gueto de Varsóvia	290
CONSIDERAÇÕES FINAIS	313
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	319

INTRODUÇÃO

Iniciemos com uma indagação oferecida por Annette Wieviorka: “Como proceder para que não desapareçam as memórias e as histórias?”¹ (WIEVIORKA, 1998, p. 44. Tradução nossa). Um dos cenários marcados pelo desejo de exterminar memórias e histórias, e é disso que Annette Wieviorka lida em seu *L'ère du témoin*, foi a Alemanha, entre os anos de 1933 e 1945. Estamos diante do nacional-socialismo, uma máquina ideológica e burocrática de extermínio, que abreviou a vida de milhões de pessoas, com destaque para aqueles que faziam parte de um grupo que aglutinava todo o ódio da chamada raça ariana: os judeus. É disso que se trata o documentário *Shoah*, de Claude Lanzmann, ou melhor, é sobre esse acontecimento que o cineasta francês objetivou lançar luzes, trazendo depoimentos, evocando Wieviorka (1998), do *além-túmulo*.

Há um ponto de contato entre o projeto de fala de Claude Lanzmann e nosso projeto de escritura: a ausência de conhecimentos aprofundados a respeito do processo burocrático de extermínio de judeus, executado pelos adeptos e aliados do partido nacional-socialista. Quando Lanzmann recebeu a incumbência de problematizar o Holocausto, por intermédio da linguagem cinematográfica, o cineasta confessa não possuir conhecimentos profundos a respeito do tema. Foi preciso, e ele nos revela em seu livro de memórias, recorrer a livros, filmes, além, de claro, conversar com especialistas. Guardadas as devidas proporções, fizemos esse mesmo movimento.

Em primeiro lugar, é preciso definir algo importante: o fato de não sermos judeus, diferentemente de Claude Lanzmann. Nosso contato com o Holocausto foi quase sempre através de obras cinematográficas, que foram assistidas sem o envolvimento pessoal, que mobilizaria uma intencionalidade em pesquisar seriamente o assunto. O que nos levou a escolher esse caminho? Em nossa pesquisa de Mestrado, dedicada à produção documental *Estamira*, desenvolvemos um capítulo que primava em fazer uma abordagem a respeito da história do gênero documentário. E, claro, nos deparamos com o filme de Claude Lanzmann. É preciso frisar, porém, que não foi ali que decidimos adotar *Shoah* como um potencial *corpus* para pesquisas futuras. Isso acabou acontecendo mais tardiamente, quando estávamos em busca de temáticas para o projeto de doutorado. A aproximação com o tema, podemos dizer, foi quase uma obra do acaso.

¹ Do original: “Comment faire pour qu’il ne disparaisse pas des mémoires et de l’histoire?”.

Entre diversas leituras teóricas, utilizadas para encontrar alguma inspiração, certos livros, que não pareciam ter relevância para o objetivo inicial, foram lidos. Isso foi, inclusive, um conselho oferecido por Helcira Lima, que orienta nosso desenvolvimento acadêmico desde a graduação. Uma frase acabou sendo marcante: “leia coisas diversas que a inspiração acaba aparecendo”. Pois foi justamente o que aconteceu. Ao ler a obra *O homem que venceu Auschwitz*, escrita por Denis Avey, soubemos que esse seria o tema da pesquisa de Doutorado e como quase sempre contemplamos obras cinematográficas como *corpora*, o caminho até *Shoah* foi prontamente traçado.

Expliquemos melhor: a leitura da supramencionada obra nos causou um grande impacto. O livro relata as memórias de um soldado britânico (o próprio Denis Avey), deportado para o campo de Auschwitz, na condição de prisioneiro político. É claro que ele vivia em condições, embora precárias, decisivamente melhores do que aquilo que era oferecido aos judeus. Em um determinado momento da obra, ele repara naquelas pessoas cadavéricas, vestidas com pijamas listrados. Diante disso, o soldado britânico fica curioso para entender o que se passa com essas pessoas e consegue, por um curto espaço de tempo, trocar de lugar com um judeu. Aquilo que ele narra é deveras impactante, o que acabou nos levando para a temática do Holocausto.

Diante disso, revisitamos o documentário *Shoah*, já na intenção de elenca-lo como *corpus* de pesquisa. Houve, novamente, um impacto, ainda mais acentuado e a certeza de que estávamos diante de um material instigante. O documentário de Claude Lanzmann no fez ter uma noção da dimensão do Holocausto e como esse acontecimento era passível de ser lido sob o viés da Análise do Discurso, que nos permitiria concatenar temáticas como memória, emoções e cinema. Ao longo da pesquisa, descobrimos teóricos do discurso que trabalham com o Holocausto (Béatrice Turpin e Régine Robin, por exemplo), o que nos ajudou muito no desenvolvimento de nosso percurso.

Outra justificativa para lidar com esse tema deve-se ao fato de que o nazismo é precedido por um estado de espírito, e nesse sentido, o sinal de alerta está ligado em nosso país, em função da emergência da intolerância, da ignorância e do ódio, que se iniciou, de forma mais decisiva, no golpe sofrido pela presidente Dilma Rousseff, culminando nesse ponto assustador, no qual nos encontramos.

Antes de prosseguirmos, abramos um parêntesis: inicialmente, nos deparamos com um problema, qual seja a designação do acontecimento *destruição dos judeus*.

Existe uma polêmica na utilização dos termos *Holocausto* (mais utilizado em âmbito estadunidense e criticado por trazer um caráter religioso, que evoca a ideia de sacrifício) e *Shoah*. O problema é que o documentário de Lanzmann se chama *Shoah*, o que poderia proporcionar uma ambiguidade durante a escrita. Optamos, portanto, pelo primeiro termo, embora saibamos de suas limitações, que se instauram, principalmente, em âmbito bíblico² e teológico.

O ponto a ser desenvolvido diz respeito ao direcionamento teórico a ser adotado para trabalhar esse documentário. Nosso lugar de fala é a Análise do Discurso, portanto, faz-se importante privilegiar noções como *condições de produção, sujeito, efeitos de sentido*, entre outras. Desde que começamos a nos aventurar no campo, nos interessamos pelos estudos argumentativos, mais uma benéfica influência de Helcira Lima. É claro que, no decorrer dos anos, outros interesses foram sendo somados, com destaque para as problematizações desenvolvidas sobre *memória e testemunho*. Portanto, acabamos encontrando o eixo teórico central: os estudos argumentativos em fricção com as noções supramencionadas.

Ao encontrar o *corpus* de trabalho e o aporte teórico a ser utilizado para as futuras problematizações, o que nos propomos foi estudar a relação existente entre os estudos discursivos que lidam com a memória e os dispositivos retórico-argumentativos, investigando o diálogo existente entre as emoções, raciocínios e jogos imagéticos construídos na produção fílmica *Shoah*. Acreditamos que o tema de pesquisa se justifica diante da percepção do ganho político de personalidades controversas, cujos discursos, comumente truculentos, são marcados pela violência erística. O risco é, justamente, a abertura de espaço para regimes políticos que se sustentam por atos amparados em discursos de ódio. Acreditamos na importância de não relegar para o segundo plano um acontecimento marcante e traumático como o Holocausto nazista, uma vez que chama a atenção, o surgimento, ao redor do mundo, de movimentos que buscam revisar, e até mesmo negar, os impactos do regime instaurado por Hitler. É preciso sempre fazer-lembrar e fazer-informar para, conseqüentemente, fazer-interditar.

Voltando o olhar para o objeto de pesquisa, uma das frases mais marcantes e que contribuem na caracterização da Análise do Discurso é o fato de que o *corpus* define a metodologia e o ferramental discursivo. Certamente, analistas do discurso que, por ventura, estejam lendo essa tese já escutaram o seguinte conselho: “escute o seu

² No antigo testamento, o Holocausto se configurava em uma oferta a Deus, no qual a carne de determinados animais era completamente consumida pelo fogo.

corpus... deixe-o falar". Helcira Lima, em suas disciplinas, repete esse "mantra" e alertemos, desde já, isso se transformou em um lugar-comum por uma razão simples, qual seja a eficiência e veracidade dessas palavras. Como isso se dá em *Shoah*? Ao nos depararmos com uma temática, até então, alheia a nossa trajetória acadêmica, o primeiro passo a ser dado é buscar conhecer o assunto, isto é, acessar a fortuna crítica oferecida pela historiografia, pela literatura e pela filosofia.

Todo esse arcabouço teórico acessado pode ser notado ao longo do texto, mas julgamos válido apresentar nessa introdução um autor que, mesmo não atrelado ao campo dos estudos linguísticos, foi decisivo para uma entrada teórica que, à primeira vista, não estava sendo considerada. Estamos falando de Paul Ricoeur e essa entrada diz respeito aos estudos calcados na enunciação. A citação completa se faz presente em nosso texto, de modo que iremos nos ater a um fragmento que consideramos fulcral: "a especificidade do testemunho consiste no fato de que a asserção de realidade é inseparável de seu acoplamento com a autodesignação do sujeito que testemunha" (RICOEUR, 2007, p. 172). A consequência desse acoplamento, e isso é expresso na continuação do excerto destacado, é a inscrição de uma fórmula dêitica: *eu estava lá*.

A importância dessa citação se dá em duas frentes: em primeiro lugar, ela descortina um campo a ser explorado no decorrer do texto, qual seja a literatura de testemunho, partindo de uma definição basilar: o testemunho é intransferível. Em segundo lugar, ela oferece um olhar para o direcionamento enunciativo, no qual podemos pensar em um deslizamento deveras significativo, isto é, a fricção entre expressões dêiticas: *eu, aqui e agora* e *eu estava lá*. Não podemos deixar de mencionar as contribuições do professor Nilton Milanez, que compôs a banca de qualificação. Ele apresentou uma asserção decisiva, relacionada à marca de lugar de subjetivação: "eu estive lá significa que eu estou aqui". Não há, nesse sentido, a possibilidade de não considerar as categorias *pessoa, tempo, e espaço*, pois elas, além de imbricadas, se mostram fundamentais para o mecanismo de discursivização do Holocausto, operado pelo documentário de Claude Lanzmann.

A respeito dos estudos relacionados à literatura de testemunho, é importante mencionar a decisiva influência do professor Élcio Cornelsen, generoso por nos aceitar em sua disciplina *Memória e Testemunho*, ministrada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG. Essa disciplina possibilitou o acesso a uma gama de textos, muitos deles presentes em nossa tese, que foram fundamentais para as discussões empreendidas. Além disso, o professor Élcio Cornelsen, com seu olhar

cuidadoso, uma característica que ele compartilha com o professor Nilton Milanez, também compôs nossa banca de qualificação, trazendo contribuições significativas. A influência desses dois pesquisadores, bem como dos demais professores e colegas que cruzam o nosso caminho, leva-nos ao entendimento de que uma tese não é uma escrita solitária. E nesse sentido, é preciso reverenciar o trabalho de Helcira Lima, que, com seus conhecimentos a respeito dos estudos em argumentação, além da generosidade em embarcar nessa jornada desafiadora, se transforma em uma voz que se faz presente em toda a tese.

Por que estamos mencionando esses professores em uma Introdução, quando o mais canônico seria evoca-los nos agradecimentos? Por uma razão muito simples: cada um deles se configura em influência nos estudos desenvolvidos ao longo de nossa tese, levando em consideração os eixos teóricos contemplados. Helcira Lima, no campo dos estudos argumentativos e enunciativos; Nilton Milanez, nos estudos direcionados para a memória, com destaque para as noções de *memória discursiva* e *memória das imagens (intericonicidade)*; e Élcio Cornelsen, com seu amplo conhecimento a respeito da literatura de testemunho. Façamos, agora, um percurso mais protocolar, apresentando, de forma indicial, os seis capítulos de nossa tese.

Um ponto que parece-nos importante de destacar, antes de partirmos para essa apresentação, é o recorte do material, uma vez que o arcabouço teórico precisaria ser aplicado na materialidade da tessitura fílmica. Optamos, então, por selecionar algumas passagens significativas, adotando como critério, a relevância, no que diz respeito aos temas discutidos. As três categorias subjetivas (*vítimas, perpetradores e testemunhas oculares*) fazem-se presente, com a problematização de alguns proferimentos, que julgamos pertinentes para discutir as questões propostas dentro de cada tópico. Inserimos, ainda, algumas imagens do documentário, como forma de enriquecer as discussões.

A exemplo da tese redigida por nossa orientadora, optamos por dividir o trabalho em três partes, cada uma composta por dois capítulos. A primeira parte é mais voltada para os estudos discursivo-historiográficos, sendo o primeiro capítulo, aquele, segundo o qual, estabelecemos uma discussão a respeito da linguagem totalitária, atrelada ao surgimento do regime totalitário de Hitler, além de problematizarmos alguns modos de discursivização do Holocausto. Nesse particular, somos sabedores de que existem diversas formas de lidar com esse *evento-limite* (Agamben, 2008), contudo apontamos quatro modos, que, a nosso ver, possuem relação direta com o documentário *Shoah*: a

literatura de testemunho, o cinema de ficção, o documentário amparado por imagens de arquivo e, por fim, o cinema documental interativo, alheio às imagens de arquivo.

O segundo capítulo, notadamente mais reduzido, funciona como um preâmbulo, no qual apontamos o nosso percurso de errância, calcado em um erro de leitura – o fato de *Shoah* ser um documentário melancólico –, que nos levou a uma categoria basilar da teoria do testemunho, os *muçulmanos*, aqueles que sucumbem frente à emoção da melancolia. É em nome deles e daqueles que foram exterminados de forma direta pela máquina de morte nazista, que os sobreviventes dos campos realizam a atividade de rememoração.

A segunda parte está sedimentada nos estudos enunciativos, em que problematizamos a inscrição das categorias *pessoa*, *tempo* e *espaço*. A primeira categoria faz-se presente no capítulo 3, que traz a pergunta-central: quem são os sujeitos do documentário *Shoah*? Para desenvolver esse questionamento, partimos da divisão tripartite oferecida por Hilberg (2016), composta pelas categorias *vítimas* (*victims*), *testemunhas oculares* (*bystanders*) e *perpetradores* (*perpetrators*). No capítulo 4, contemplamos as categorias *tempo* e *espaço*, merecendo destaque o espaço geográfico – as locações – como impulsionador dos efeitos de sentido almejados pelo documentarista e a noção de *memória*, tratada, aqui, sob o viés dos estudos discursivos.

A terceira e última parte volta o olhar para os estudos argumentativos, com o quinto capítulo estruturado em dois eixos principais: o primeiro diz respeito à inscrição da categoria retórica da *enargeia*, que pode ser caracterizada como uma descrição vívida de acontecimentos. Partimos do princípio de que a rememoração de acontecimentos traumáticos, embora seja atravessada por lapsos, silêncios e travamentos, mobiliza esse dispositivo écfrástico, de tal forma que os eventos narrados são colocados “diante dos olhos” de quem os acessa. O segundo eixo se relaciona ao discurso testemunhal, problematizado por Amossy (2004) e que será ressignificado através de nosso olhar. No sexto capítulo, apresentaremos uma análise a respeito da inscrição da emoção da tristeza, que será amparada pelas categorias desenvolvidas em capítulos anteriores. É válido ressaltar que a tristeza funciona como um dispositivo mobilizador de outras emoções e categorias. Analisaremos, diante disso, as emoções expressas pelos entrevistados e as emoções suscitadas.

PARTE I – O EIXO

DISCURSIVO/HISTORIOGRÁFICO

*ela não tinha nada
fora os olhos crescidos
neles completamente sem querer
duas estrelas de Davi
que uma lágrima talvez apagasse*

*então chorava
suas palavras
não eram prata
valiam no mínimo
uma cuspidela uma cara virada
sua fala chorosa
cheia de palavras aleijadas*

*então calou
seu silêncio
não era ouro
valia no máximo
5 centavos uma cenoura talvez
um silêncio muito comportado
com sotaque judeu
de fome
então morreu*
Jerzy Ficowski (A leitura das cinzas)

A primeira parte de nossa tese apresenta uma visada discursivo/historigráfica, em que objetivamos discutir as condições de emergência do regime nacional-socialista, nos amparando em estudos conduzidos por autores como Raul Hilberg, Jean-Pierre Faye, Béatrice Turpin e Victor Klemperer. Além disso, iremos problematizar alguns modos de discursivização do Holocausto, que, a nosso ver, possuem uma relação direta com o projeto de fala construído por Claude Lanzmann.

O segundo capítulo tem uma função preambular, em que apresentaremos a categoria dos *muçulmanos* (Agamben, 2008), fulcral para se pensar no processo de despersonalização operado pela máquina de morte do regime nazista. Partimos do princípio de que a mencionada categoria é consequencial à inscrição da melancolia, emoção que emerge nos deportados, a partir do momento em que eles desistem de viver. Nesse capítulo, primaremos em discutir a fricção existente entre a melancolia e o luto, com base no postulado teórico desenvolvido por Freud (2011).

CAPÍTULO 1

UM OLHAR SOBRE AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO NAZISTA E OS MODOS DE DISCURSIVIZAÇÃO DO HOLOCAUSTO

Introdução

A Análise do Discurso (doravante AD) é um campo do saber que prima em lidar com a produção de sentido. Por trabalhar com a questão da significação, ela pode ser vista como uma linha teórica situada nos estudos semânticos. Tal definição acaba sendo muito abrangente, sendo necessário refinar essas considerações iniciais, para, com isso, apresentar as especificidades do campo. Primeiramente, façamos uma pequena “viagem no tempo”, mais precisamente nos anos de 1960. Foi nesse período que a Análise do Discurso teve seu ponto de partida. A necessidade de buscar um mito fundador, presente em diversas linhas teóricas, nos faz destacar os trabalhos desenvolvidos pelo filósofo francês Michel Pêcheux, entusiasta de Louis Althusser. O postulado teórico de Pêcheux é deveras curioso, uma vez que ele pode ser dividido em três fases: a análise automática, solidificada em um aparato mecânico; a fase do assujeitamento do sujeito pelos aparelhos ideológicos e repressivos de estado; e a última fase, influenciada por Lacan, que permite certa abertura desse sujeito, em função do inconsciente.

Existem dois componentes fulcrais que possibilitaram o surgimento da Análise do Discurso: a virada linguística, marcada por certo arrefecimento do estruturalismo e o discurso intransigente da direita francesa. Convém lembrar que os primeiros estudos discursivos primavam em interpretar os discursos desse espectro político marcado pelo caráter retrógrado, o que, convenhamos, apresenta notória similaridade com a contemporaneidade. Segundo Orlandi (2015), a AD engloba três regiões do conhecimento: *teoria da sintaxe e a enunciação*; *a teoria da ideologia*; e *a teoria do discurso*. “A articulação dessas três regiões nos estudos do discurso é que resulta na posição crítica assumida nos anos 60 em relação à noção de leitura, de interpretação, que problematiza a relação do sujeito com o sentido (da língua com a história)” (ORLANDI, 2015, p. 23).

Uma noção fundamental do campo é a condição de produção, pois aponta o cenário propiciador para a circulação dos discursos. Orlandi (2015) nos explica que as condições de produção compreendem os sujeitos e a situação. Nesse sentido, “podemos considerar as condições de produção em sentido estrito e temos as circunstâncias da enunciação: é o contexto imediato. E se as considerarmos em sentido amplo, as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico” (ORLANDI, 2015, p. 28-29). A linguista brasileira destaca, ainda, outra noção básica para os estudos discursivos:

A memória, por sua vez, tem suas características, quando pensada em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra (ORLANDI, 2015, p. 29).

O leitor poderá constatar no decorrer de nosso texto que a noção de memória será um dos pontos de ancoragem nas análises a serem desenvolvidas. Abordaremos esse domínio pelo viés dos estudos discursivos, embora possamos, em determinados momentos, mobilizá-lo adotando o direcionamento de outros domínios do saber, tais como o literário, historiográfico e cinematográfico.

Antes de iniciarmos as discussões, é válido apresentar nossa ancoragem acadêmica, pois ela é responsável direto pela escolha do *corpus* e pelo direcionamento teórico. Conforme apontado na introdução, nossa trajetória sempre foi marcada por privilegiar o cinema como campo fértil de potenciais problematizações. Ademais, o primeiro contato com os estudos em argumentação parece ter solidificado uma tríade que vem nos acompanhando no decorrer dos anos: cinema-argumentação-memória. As próximas linhas poderão apresentar o resultado da concatenação desses três tópicos e esperamos que elas sejam suficientemente desenvolvidas para dar conta de um documentário tão importante como *Shoah*.

O capítulo inaugurador de nossa tese explicita aquilo que seria a essência da AD, a saber, seu caráter interdisciplinar. Um dos campos com o qual pretendemos estabelecer um diálogo é o da história. Isso se deve ao fato de que os eixos história, memória e testemunho são centrais na compreensão dos dispositivos argumentativos e interacionais presentes no documentário de Claude Lanzmann. Pretendemos, ainda, iniciar uma discussão pertinente voltada para os estudos literários e cinematográficos, na qual examinaremos formas de discursivização do Holocausto que apresentam pontos de contato com o trabalho realizado por Claude Lanzmann.

Nossa pretensão de abordar questões históricas é justificada pelo objetivo de situar o leitor a respeito do acontecimento rememorado na produção fílmica de Claude Lanzmann, chamando a atenção para duas condições de produção. A primeira é a do Holocausto nazista, acontecimento traumático, que, mesmo depois de várias décadas, continua sendo estudado e discursivizado culturalmente. A segunda é a do documentário *Shoah*, cuja produção, bem como sua estruturação, merece um olhar

atento, por implicar no chamado de *projeto de fala*, conceito adotado pelo linguista francês Patrick Charaudeau (2012).

Iniciemos nossa discussão evocando a ideia de *espírito do tempo* (Ortega & Gasset, 2016), que possui uma relação intrínseca com as condições de produção. Nesse ínterim, é válido apresentar um fragmento que demonstrará o acentuado grau de conivência e submissão do povo alemão – ou seria melhor dizer, de grande parte dele –, em relação aos agentes da violência, personificados na figura de Adolf Hitler. O que veremos é a explicitação do clima encontrado pelo partido Nacional-Socialista para fundamentar seu reinado de caos e violência.

Estamos prontos e queremos marchar pelo nosso Führer Adolf Hitler e pelas suas ideias! Esperamos treze anos pelo nosso salvador, agora chega. Avante com o que urge. Desejamos Adolf Hitler como ditador e não Hindenburg, que se opôs a elevação. [...] Nós, nacionais-socialistas, queremos a proibição de todos os jornais que espalharam veneno contra nosso Führer, expulsão de todos os judeus, deposição de todos os prefeitos que apoquentaram os habitantes dos vilarejos e cometeram injustiças revoltantes. Queremos a proibição de vários partidos. Punição dos criminosos da inflação, nenhum pagamento a ministros que saírem, pensões, etc. Adolf Hitler, a quem ofertamos nosso sangue: segure os renitentes com mão de ferro e severidade e complete o programa com vontade ditatorial. Não negocie, mas aja! Confiamos em nosso Führer e o presenteamos com nossos corações a cada batimento (BECK apud EBERLE, 2010, p. 90-91).

O excerto foi extraído da obra *Cartas para Hitler*, organizado pelo historiador alemão Henrik Eberle. Ao analisar o tom da missiva, é factível deduzir que ela apresenta o posicionamento de um grande oficial do partido nazista. No entanto, conforme informações expressas na obra mencionada, trata-se de um simples funcionário, habitante do município de Lauben – região da Silésia –, chamado P. F. Beck. Não há informações a respeito desse personagem. Um detalhe importante: a carta foi escrita em 25 de abril de 1932, sete anos antes do início da Segunda Guerra Mundial e quase dez anos antes da chamada *solução final*³ para a questão judaica (nomenclatura que atenua seu principal objetivo, qual seja, o extermínio meticuloso de judeus).

Analisemos a citação destacada: em primeiro lugar, há um espírito bélico no qual o autor apresenta a ideia de uma marcha triunfalista. O filólogo polonês Victor Klemperer (2009) nota, logo nos momentos iniciais de fortalecimento do partido nacional-socialista, a construção de um espírito voltado para o revanchismo e para a sedimentação de um discurso beligerante:

Durante doze anos, o conceito e o vocabulário linguístico do heroísmo estiveram entre os termos prediletos, usados com maior intensidade e

³ Expressão que se constitui como um jargão nazista, pertencente ao discurso antisemita formulado no século XIX.

seletividade, visando a uma coragem belicista, a uma atitude arrojada de destemor diante de qualquer morte em combate. [...] Não foi em vão que uma das palavras da linguagem nazista foi o adjetivo *kämpferisch* (combativo, agressivo, beligerante)... (KLEMPERER, 2009, p. 42).

Em segundo lugar, notamos a presença do discurso de ódio que traz consigo um notório caráter separatista, isto é, aqueles que se mostram alheios ao discurso nazista acabam sendo considerados inimigos do partido. A seleção lexical dita o tom do texto e alguns substantivos – *proibição*, *deposição*, *expulsão* e *punição* – chamam a atenção pelo caráter coercitivo e pela conivência em relação a um regime, cujas bases foram sedimentadas pelo ódio e pela aversão aos tidos como diferentes dos padrões estipulados por seus ideólogos. Interessante pensar que, ainda em 1932, já havia um clima hostil em relação aos judeus e é factível notar que tal clima é tão somente uma “semente” que irá germinar e, em um futuro não tão distante, dará origem a diversos *campos*, enfatizando que o item lexical destacado não é meramente metafórico.

Por fim, há um caráter messiânico, no qual a submissão alcança um nível tão alarmante a ponto de uma ditadura ser, não somente referendada, como também desejada incessantemente – “[...] esperamos treze anos pelo nosso salvador”. Eis algumas interrogações instigantes: do que as pessoas que compactuam com o autor querem ser salvas? O que os faz ansiar tanto por uma figura, que sintetiza em seu discurso, o totalitarismo em sua faceta mais crua?

O ponto de partida para tais questões se dá no potencial de convencimento presente no discurso de um orador que, a despeito de uma total ausência de humanidade, sabia instigar seu auditório. Podemos notar, aqui, uma adequação dos valores ao discurso, em um mecanismo inverso em relação ao adotado, por exemplo, pelos retóricos romanos. Michel Meyer (2013) pontua que tal orador, levando em consideração a visada adotada por autores como Cícero e Quintiliano, funcionaria como um modelo e espelho para todos. Quem são esses “todos”, tomando como base a estrutura semântica da mensagem de P. F. Beck? O autor indica quem não pode fazer parte desse grupo, isto é, os judeus e aqueles que não compactuam com os ideais do partido nacional-socialista.

Hitler, lamentavelmente, foi alçado à condição de modelo e espelho, sendo reverenciado como uma espécie de messias – “confiamos em nosso *Führer* e o presenteamos com nossos corações a cada batimento”. Notemos a que ponto chegou a submissão e, por que não dizer, a adoração que os considerados arianos tinham pelo

ditador alemão. A ode a esse personagem nefasto não se manifesta apenas em cartas. Vejamos, a seguir, o discurso epidítico organizado sob a forma de poema:

O redentor.

“Heil Hitler!” Agora quero ousar contigo,
Pois todos os outros mataram cruelmente meu sonho.
Eles mentiram, não seguraram direito o leme,
Quando vieram os decretos de emergência, senti claramente:
Isto não é um governo alemão,
Que tira de nós, alemães, a última coisa que nos restava
E com um sorriso papista
ainda finge satisfação.

“Heil Hitler!” exclamou a massa.
Eu te vi, o escolhido,
Eu te ouvi falar e sei
que posso ousar.
Quero apenas crer em ti!
Venha o que vier.
Tornei-me criança outra vez,
confiante, desamparado e tranquilo.
A Alemanha sangra em milhares de feridas
Eu encontrei na décima segunda hora
Finalmente o redentor.
(HOFFMAN apud EBERLE, 2010, p. 116-117).

Não há informações quanto à data de escritura do poema, porém, Eberle (2010) acredita que a motivação encontrada pelo autor, igualmente desconhecido, cuja identificação é M. Hoffman, tenha sido as eleições de julho de 1932, que culminaram na vitória de Paul von Hindenburg – inimigo mencionado na carta de P. F. Beck – como presidente da Alemanha. Notemos que, mesmo com a derrota de Hitler, o poema se mostra otimista, o que se justifica pela grande votação que o futuro ditador obteve junto ao eleitorado – quase 40% dos votos.

O ponto de contato em relação ao texto anterior é, justamente, o caráter messiânico concedido ao líder do partido nazista. O título do poema evidencia a suposta situação de vida enfrentada pelos “arianos”, tidos como pessoas que necessitavam de um messias, de um redentor. São curiosas algumas construções feitas pelo eu-lírico, tais como “tornei-me criança outra vez” – marca de uma plena submissão e de uma cega paternidade – e “A Alemanha sangra em milhares de feridas” – marca de revanchismo e de uma sede de vingança concretizada no tom beligerante construído na carta de P. F. Beck. Os textos, portanto, dialogam entre si e trazem uma chave de leitura para a problematização a respeito da adesão, tanto da grande parte da população alemã, quanto de um considerável número de habitantes dos países aliados e invadidos, a um sistema político que tinha o ódio e a intolerância como principais elementos mobilizadores.

Mencionamos o poder da oratória de Hitler com um componente fulcral para a compreensão do grau de adesão para esse tipo de discurso, mas seria somente ela a responsável por tudo o que aconteceu na Alemanha?

Antes de apresentar um ponto fundamental para raciocinar a respeito da citada problematização, precisamos fazer uma ressalva que se mostra fundamental. Por estarmos atrelados à AD, não conduziremos uma análise com a densidade apresentada, por exemplo, pelos estudos historiográficos, mas buscamos lançar algumas luzes a essa problemática, o que pode vir a trazer algumas contribuições para estudos que objetivem conjugar a linguística discursiva com os estudos historiográficos.

Nossa pretensão, nesse momento, é apresentar uma contextualização, ou melhor, as condições de produção de discurso, pois nosso trabalho ancora-se no processo de discursivização do Holocausto. Não é demais frisar que estamos atravessando uma onda de extremismos ao redor do mundo, com uma ascensão vertiginosa de políticos de extrema-direita. Nesse sentido, parece-nos importante traçar algumas considerações a respeito do Holocausto, mesmo que não tenhamos a pretensão de esgotar a questão. É sempre válido lidar com esse acontecimento, principalmente se pensarmos que tal evento se deu em um país rico culturalmente, ou seja, o risco de repetição desse *modus operandi* não pode ser desconsiderado.

Retomemos a questão a respeito das circunstâncias pelas quais a ideologia do partido nacional-socialista adentra no imaginário alemão, modificando, inclusive, elementos dóxicos⁴ até então vigentes. Podemos afirmar que, embora esteja imbuído de uma aura messiânica, Hitler, além de causa, é uma consequência que pode ser explicada, por mais impactante que possa parecer, de maneira verossímil. Para tanto, façamos um pequeno desvio em direção ao pensamento do sociólogo francês Raymond Boudon, mais propriamente em seu livro *O justo e o verdadeiro: estudos sobre a objectividade dos valores e do conhecimento*. Em tal obra, o pensador adota como ponto

⁴ Terminologia utilizada pela pesquisadora Ruth Amossy para atestar o caráter heterogêneo das evidências partilhadas e opiniões comuns. Segundo a autora, a *doxa* é composta por “camadas ligadas a estatutos diferentes, na medida em que dependem de uma doutrina articulada, ou de uma tradição, ou de um conjunto impreciso de posições difundidas por boatos ou pelas mídias. Essa questão tem uma incidência direta no trabalho de análise. De fato, se os elementos dóxicos dependem de uma palavra preexistente que eles repetem ou modulam, será suficiente assinalar elementos pontuais reconhecendo seu caráter de já dito e já pensado? Ou, ao contrário, é necessário para compreendê-los, relacioná-los a um conjunto coerente sem o qual não podem fazer sentido e que o analista deve, previamente, reconstruir? A tarefa do analista da argumentação é diferente se a *doxa* for considerada um aglomerado de opiniões comuns pouco sistematizáveis, ou uma entidade coerente regida por uma lógica subjacente. Diferenciar-se-á, aqui, os diversos estados possíveis da *doxa*, introduzindo a noção de interdiscurso, construída sobre aquela do intertexto” (AMOSSY, 2018, p. 113).

de partida algumas questões instigantes para o nosso propósito: qual a origem do sentimento moral coletivo? Como explicar os sentimentos morais? Como explicar as crenças coletivas normativas?

Buscar algum tipo de resposta para tais problemas está longe de ser o nosso propósito, entretanto, eles fornecem eficientes pontos de contato com a questão das condições de produção do discurso nazista. Para Boudon (1995), as crenças fundadas em razões objetivas são destituídas de maiores problemas. Ele cita o fato de alguém pensar que determinado livro está sob uma mesa qualquer não ser problemático se, verdadeiramente, tal livro estiver nesse local. O ponto que agrava a discussão emerge quando não houver uma razão objetiva para referendar determinada crença, isto é, “quando a crença numa ideia falsa parece ser partilhada por todos os membros de um grupo, e mesmo de uma sociedade quando ela é *colectiva*” (BOUDON, 1995, p. 18. Grifo do autor).

Qualquer semelhança com o nazismo e seus partidários não é mera coincidência. Raciocinemos a partir de algumas crenças adotadas pelo nazismo e seus partidários. Aliás, podemos nos voltar apenas para uma, talvez a mais importante, pois ela oferece um sustentáculo ideológico e econômico para o nacional-socialismo:

Aqui reconhecemos a necessidade de uma solução radical para a questão judaica. Aqui vemos casas ocupadas por animais em forma humana. Com suas barbas e cafetãs, com seus rostos diabolicamente grotescos, eles dão uma horrível impressão. Quem ainda não é um adversário radical dos judeus deve se tornar um deles aqui (ROSSINO, 1997, p. 356 apud FRIEDLÄNDER, 2012, p. 59).

O excerto anterior evidencia a crença coletiva mais perversa do regime nacional-socialista: os judeus são inimigos do *Reich* e precisam ser extirpados. O autor chama a atenção para o caráter imperativo relacionado à busca por medidas que radicalizem as ações contra os judeus. O agravante é que mesmo as igrejas cristãs – sedimentadas por um discurso de amor ao próximo – contribuíram para germinar o ódio contra os judeus lembrando que o antagonismo entre os dois grupos é um fato milenar. “[...] o antijudaísmo religioso permaneceu como um útil pano de fundo para a propaganda e as medidas antisemitas dos nazistas” (FRIEDLÄNDER, 2012, p. 90).

Ao invés de acreditar em um descolamento entre a religião e o povo, o que se nota é a crença religiosa lançando mão de argumentos bíblicos para justificar o tom antitético existente entre cristãos e judeus. O filósofo alemão Eric Voegelin tece comentários pertinentes a respeito desse ponto: “[...] o povo alemão e o povo alemão na igreja são a mesma coisa [...] a formação de elites para a salvação da ordem de um povo

é impossível numa sociedade corrupta” (VOEGELIN, 2007, p. 209). O ponto principal do pensamento do autor merece ser destacado: “Então, a igreja não é uma elite dentro de um povo que está corrupto em geral, mas participa dessa corrupção” (ibidem).

Retomando as ideias de Boudon (1995), um eixo central trabalhado por ele é de que “os indivíduos têm razões para crerem naquilo em que crêem” (BOUDON, 1995, p. 23). Tal afirmação afasta a noção de que os indivíduos funcionam como uma “tábula rasa”. Ao contrário, crenças coletivas, como a suposta supremacia ariana, adentram no imaginário popular por meio de razões sólidas, ou, utilizando a terminologia do sociólogo francês, por efeito das “boas razões”. “[...] existem muitas crenças falsas nas quais as pessoas têm razões para crer. Não somente essas crenças existem, mas é fácil encontrar inúmeros exemplos delas na história das ciências” (BOUDON, 1995, p. 20). E complementamos que, não somente na história das ciências, como, também, na história das ideologias.

Boudon (1995) se ancora na ideia de que os valores são criações humanas, e não componentes daquilo que ele chama de real. Com base nisso, o autor apresenta duas dicotomias significativas: juízo de valor x juízo de fato e crenças axiológicas x crenças positivas. Embora possamos raciocinar que os elementos em cada relação sejam diferentes entre si, no sentido de acionarem categorizações distintas, eles não são estanques. No que tange ao primeiro par, por exemplo, o autor afirma que eles interpenetram-se, a maioria das vezes de forma sutil. Em relação ao segundo par, as crenças axiológicas são da ordem do “dever ser”, ao passo que as crenças positivas são da ordem do “ser”.

Vejamos como as relações são passíveis de deslizamentos, o próprio Boudon nos evidenciará essa condição e, *a posteriori*, poderemos construir um vínculo com a crença coletiva de que os judeus seriam acentuadamente inferiores em relação aos arianos. “Quando experimentamos, por exemplo, um sentimento de indignação perante um acto delituoso, temos a impressão de que o acto é mau, e não de que o julgamos mal com base numa apreciação puramente pessoal” (BOUDON, 1995, p. 28). O fragmento a seguir, retirado novamente da obra de Saul Friedländer (2012), nos possibilitará a compreensão acerca da ausência de uma fronteira marcada entre o funcionamento e o acionamento das crenças axiológicas e das crenças positivas. Perceberemos que o grau de convicção, expresso pelo autor, dificultará a compartimentação desses conceitos.

Se acreditávamos que conhecíamos os judeus, logo começamos a pensar de forma diferente [...] A aparência desses seres humanos é inimaginável [...] A repulsa física nos impediu de realizar nossa pesquisa jornalística [...] Os

judeus na Polônia não são de forma alguma pobres, mas vivem numa sujeira inimaginável, em cabanas nas quais nenhum vagabundo na Alemanha passaria a noite (BREITMAN, 1995, p. 73 apud FRIEDLÄNDER, 2012, p. 46).

O texto é de autoria de Otto Dietrich, chefe de imprensa do partido nazista e a motivação para a escritura foi a visita de Hitler à aldeia judaica de Kelce, localizada na região da Boêmia, no dia 10 de setembro de 1939. A problematização a ser feita, levando em consideração os apontamentos feitos por Boudon (1995), é a seguinte: o que é da ordem do axiológico e o que é da ordem da realidade em si? O que se configura como juízo de fato e o que se configura como juízo de valor?

O único juízo de fato que parece existir no fragmento anterior se dá a partir da negação daquilo que foi escrito pelo chefe de imprensa. No entanto, o que vemos é uma inversão completa da realidade. Toda a construção semântica se instaura a partir da utilização de termos axiológicos, da ordem do “dever ser”. Contudo, para o autor, aquilo funciona como uma verdade irrefutável, isto é, um *juízo de fato* e foi justamente nesse clima que a Alemanha voltou o seu olhar contra todo um povo. O que aconteceu foi o incremento do discurso de ódio, cujo tom beligerante se impregnou nos elementos dóxicos vigentes até então. É sabido que existia um desconforto em relação aos judeus, o que o partido nacional-socialista, personificado na figura de seu líder, fez foi, justamente, aproveitar esse espaço de incompatibilidades para incorporar elementos dóxicos que potencializaram a hostilidade para níveis inimagináveis.

A violência física disseminada, o boicote econômico, os numerosos confrontos nas universidades e o incitamento pela Igreja eram estimulados pelos sucessivos governos de direita. Assim, quando a guerra teve início, a maior comunidade judaica da Europa, já bastante prejudicada pela hostilidade ao redor, viu-se presa na rede nazista (FRIEDLÄNDER, 2012, p. 57).

Como podemos comprovar, Saul Friedländer confirma aquilo que apontamos anteriormente, pois o clima de animosidade sempre se fez presente em relação aos judeus. Contudo, a crença coletiva construída pelos alemães, que visava se transformar em *juízo de fato*, isto é, incorporado em uma doxa vigente, foi sedimentada por um estado de coisas que possibilitou o acentuado aumento do tom. Eric Voegelin é contundente ao afirmar que “a qualidade de uma sociedade é determinada pelo caráter moral de seus membros” (VOEGELIN, 2007, p. 49). O filósofo alemão, comumente, mira o foco para a questão moral e como ela implica em um enfraquecimento do aspecto espiritual. Talvez possamos afirmar que o esfacelamento moral forneceu um terreno fértil para o surgimento de uma ideologia, cuja marca registrada é o ódio ao oponente.

Estamos concluindo o pequeno desvio pelo pensamento de Raymond Boudon, porém, é relevante apresentar um fragmento, extraído de uma leitura que Boudon faz do postulado teórico do também sociólogo Max Weber, que ilustra plenamente as ideias apresentadas até o momento: “Explicar uma crença colectiva, independente do tipo a que essa crença pertença, é sempre, para ele, procurar as razões que o indivíduo ideal-típico, isto é, o indivíduo característico do contexto, tem para adoptá-la” (BOUDON, 1995, p. 35). Em seguida, o autor apresenta a sua teoria, que parte do princípio de que “as causas da adesão às crenças normativas residem nas razões que os indivíduos têm para adoptá-las” (ibidem).

A teorização proposta por Boudon se volta para a questão cognitiva, no sentido de que a adesão às crenças acaba sendo um processo inscrito nos indivíduos, a ponto de eles justificarem seus posicionamentos, incorporando os valores e crenças produzidos externamente. “A ideia base desta teoria é a seguinte: quando se pergunta por que razão o sujeito social crê numa ideia objectivamente não fundada, observa-se que ele tem, frequentemente, razões para crer nela que, por definição, não são objectivas” (BOUDON, 1995, p. 74).

Não estamos vinculados aos estudos em cognição, porém, para esse capítulo, nos interessa resgatar as razões para o desenvolvimento da máquina de morte nazista. Há de se ressaltar um desdobramento das condições de produção do discurso. Em primeiro lugar, temos as condições propiciadoras do discurso nazista, isto é, a série de fatores históricos e ideológicos que levaram a Alemanha a adotar um regime cuja marca é o discurso de ódio justificador do extermínio daqueles que se mostram alheios ao enquadramento desejado pelos ideólogos. Em segundo lugar, temos as condições de produção do discurso fílmico documental contemplado em nossa pesquisa.

Há, diante disso, um desdobramento temporal. O regime nazista vigorou entre 1933 e 1945, ao passo que o documentário *Shoah* foi lançado em 1985, após doze anos de um longo e desgastante processo de produção. Apresentaremos nas próximas linhas algumas questões relacionadas ao Holocausto para, *a posteriori*, iniciarmos uma reflexão voltada para o documentário em si. Pensamos ser importante discutir tal acontecimento, justamente pelo fato de que o distanciamento temporal pode atenuar os impactos de um regime totalitário. Essa, a nosso ver, é a principal importância do procedimento de discursivização de acontecimentos históricos: lutar contra o esquecimento e lançar novas luzes para tais eventos, comumente, traumatizantes.

Lançaremos mão de alguns autores que conferiram contribuições fundamentais para o entendimento dos trajetos percorridos pelos partidários da ideologia nazista e suas posteriores implicações. É preciso frisar, mais uma vez, que não estamos atrelados aos estudos historiográficos, contudo, a Análise do Discurso, com seu viés interdisciplinar, nos permite adentrar em novos campos do saber, que podem trazer benefícios interessantes para os estudos da linguagem.

1.1 Condições de produção do regime nacional-socialista e a linguagem totalitária

O olhar do analista do discurso está sempre voltado – ou pelo menos deveria estar – para a materialidade do texto. Nesse ínterim, diversos aspectos concernentes à textualidade devem ser levados em consideração, tais como escolha lexical, utilização de modalizadores, uso de embreagens e debreagens, além de outras inúmeras ferramentas de construção textual. No entanto, é fundamental para a AD, que os aspectos linguísticos estejam em fricção com os elementos externos – fatores históricos e ideológicos – que conferem direcionamento para o horizonte do dizer.

O texto é a unidade que o analista tem diante de si e da qual ele parte. O que faz ele diante de um texto? Ele o remete imediatamente a um discurso que, por sua vez, se explicita em suas regularidades pela sua referência a uma ou outra formação discursiva que, por sua vez, ganha sentido porque deriva de um jogo definido pela formação ideológica dominante naquela conjuntura (ORLANDI, 2015, p. 61).

No presente tópico, não temos a presença de um texto, propriamente dito, mas encontramos, aqui, um acontecimento suscitar de textos, ou, melhor dizendo, uma condição de produção de textos, lembrando que esse aspecto propiciador possui uma relação intrínseca com a *doxa* que, segundo Amossy (2018) se configura no terreno sob o qual as orientações argumentativas são construídas. Helcira Lima (2017) observa que “a doxa é o cimento da argumentação; toda construção argumentativa se sustenta em uma doxa [...], [cujos] elementos dizem respeito à inscrição pontual no discurso de evidências partilhadas ou de plausibilidades em uma coletividade datada” (LIMA, 2017, p. 137).

Nas próximas linhas, pretendemos apresentar uma abordagem histórica em que evocaremos, na medida do possível, materialidades textuais. Para o que pretendemos lidar no momento, duas linhas teóricas serão levadas em consideração: a primeira é composta por autores que, teorizaram a respeito dos impactos do regime nazista, mas estão inseridos nos estudos da linguagem – Victor Klemperer e Béatrice Turpin; a

segunda é composta por pesquisadores vinculados aos estudos historiográficos – Raul Hilberg, Saul Friedländer, Jean-Pierre Faye, Eric Voegelin e Hannah Arendt, sendo os três últimos pertencentes a um campo mais filosófico. O que se busca, por meio dessa interface, é construir uma espécie de diálogo entre os dois grupos, no intuito de apresentar, esse sim, o texto suscitador de todo o nosso investimento intelectual e teórico.

O primeiro ponto a ser levantado diz respeito à linguagem totalitária. O surgimento do termo “totalitário” acaba tendo uma raiz diferenciada em relação à aplicação, digamos, mais prática.

O termo surgiu primeiramente, aspecto muito esquecido, na língua italiana, sob o nome preciso de ‘*estado totalitário*’: o adjetivo, utilizado em uma improvisação do Duce em outubro de 1925, será integrado na ‘*doutrina do fascismo*’ em 1930 pelo ideólogo neo-hegeliano Gentile. Ele reaparece na língua alemã através de uma modificação terminológica – *estado total* –, definida pelo jurista Carl Schmitt e consagrada através de um discurso do *Führer* em outubro de 1933⁵ (FAYE, 2012, p. 18. Destaques do autor. Tradução nossa).

Por que afirmamos que a origem da expressão se distancia do funcionamento efetivo? Há um deslizamento entre o *Stato totalitario* e o *Totaler Staat*, a despeito das nomeações carregarem a mesma carga semântica. O que se pode notar, e o próximo excerto comprovará essa ideia, é uma distinção de aplicação da violência e do caráter repressor adotado pelo regime fascista de Mussolini e pelo nacional-socialismo de Hitler: “Deste modo, nós vamos da realidade para a narrativa, através do estado totalitário. Mas nós iremos da narrativa ideológica à realidade política mais dura e mais pesada através do estado total⁶” (FAYE, 2012, p. 24. Tradução nossa).

Conforme Faye (2012), a narrativa ideológica foi construída a partir de um fato concreto. Há uma data marcada para aquilo que o autor nomeia de “ato de nascimento da linguagem totalitária”, a saber, 10 de junho de 1925. Esta data é o aniversário do assassinato do líder socialista-democrático Giacomo Matteotti, morto por partidários do partido fascista. Mussolini teve uma posição ambígua, como era o costume do ditador italiano. Ao afirmar, logo após o acontecimento, que os autores do atentado deveriam ser investigados, os membros do partido organizaram uma marcha, na cidade de Roma,

⁵ No original: “Le terme surgit d’abord, aspect très oublié, dans la langue italienne, sous le nom précis de “*Stato totalitario*”: l’adjectif utilisé dans une improvisation du Duce dès octobre 1925 sera intégré dans la *Dottrina del fascismo* en 1930 par l’idéologue néohégélien Gentile. Il resurgit dans la langue allemande avec les termes modifiés du “*totale Stat*”, définis par le juriste Carl Schmitt; et consacrés par un discours du *Führer* en octobre 1933”.

⁶ No original: “Ainsi l’on va du réel au récit, pour le *Stato totalitario*. Mais on ira du récit idéologique au réel politique le plus dur, le plus lourd, pour le *totale Stat*”.

em prol da necessidade do ato cometido lembrando ao *duce* que investigações não seriam aceitas. Em três de janeiro de 1935, Mussolini concede a seguinte declaração: “Se o fascismo se tornou uma associação de malfeitores, eu sou o chefe dessa associação de malfeitores⁷” (FAYE, 2012, p. 19).

A partir daí, o que se deu foi uma série de medidas que visaram à repressão dos opositores ao regime, tais como demissões em massa e perseguições que chegaram ao limite de invadir residências de *personas non gratas*. Contudo, o ato fundador da linguagem totalitária se deu seis meses após a controversa declaração: em 10 de junho de 1925, Mussolini realiza um proferimento no Théâtre de l’Augusteo. O acontecimento recebeu o nome de *Discorso all’ Augusteo*. Conforme apontamos anteriormente, o nome *lo Stato totalitario* surgiria logo em seguida.

Todavia, a realidade política mais dura, isto é, a aplicação prática do conceito de totalitarismo, teve como raiz a fala de um importante e renomado jurista: Carl Schmitt, que discursou diante da assembleia da associação *Pour la défense des intérêts communs de Rhénanie et Westphalie*⁸, presidida por Fritz Springorum, um notório opositor do bolchevismo. A conferência aconteceu em 23 de novembro de 1932 e recebeu o sugestivo nome de *Économie saine dans un État fort*⁹. Faye (2012) nos explica que o proferimento de Schmitt teve um papel importante na questão da sustentação econômica para o partido nacional-socialista, pois ele trouxe confiabilidade ao capital financeiro e industrial. A conferência do jurista alemão

[...] tem como efeito imediato a adesão de Fritz Springorum e, com ele, a de 35 dos mais altos membros da grande indústria e do capital financeiro alemão mediante uma lista de signatários de uma petição, em forma de súplica, direcionada ao presidente do Reich, Hindenburg, para que ele recorra ao ‘chefe do grande movimento’ e que será efetivada e assinada através do decreto firmado em 30 de janeiro de 1933. Schmitt destacará em fevereiro de 1933, na republicação da conferência de novembro de 1932: agora, nós entendemos subitamente a fórmula operante e esclarecedora do ‘Estado total’¹⁰ (FAYE, 2012, p. 21. Tradução nossa).

A palavra de ordem, com o advento desse novo espectro político, é intensidade. O produto da equação construída por nomes como Adolf Hitler, Carl Schmitt e Alfred

⁷ No original: “Si le fascisme a été une association de malfaiteurs, moi je suis le chef de cette association de malfaiteurs”.

⁸ “Pela defesa dos interesses comuns da Renânia e Vestfália”.

⁹ “Economia saudável em um estado forte”.

¹⁰ No original: “a pour effet rapide le passage du nom de Fritz Springorum et, avec lui, de trente-cinq des plus hauts dignitaires de la grande industrie et de la finance allemande dans la liste des signataires de la requête ou supplique adressée au président du Reich, Hindenburg, afin qu’il fasse appel au “chef du grand mouvement” et ce sera chose faite et signée par décret le 30 janvier 1933. Schmitt le soulignera em février de l’an 33 dans la republication de la conférence de novembre 32: “maintenant l’on a compris soudain la formule agissante et éclairante de l’État total”.

Rosenberg é um Estado cuja ideologia é “espalhada” em todos os setores da população alemã, conformando amplas camadas da população em organizações a partir de relações hierárquicas de poder e contribuindo, através de seu funcionamento, para a consolidação de um espírito revolucionário. “[...] O Estado total somente pode servir a uma Revolução igualmente total ¹¹” (FAYE, 2012, p. 22. Tradução nossa).

Quando se discute a interface existente entre “Estado total” e “Revolução total”, é fundamental considerar aquilo que podemos nomear como “linguagem total” e nesse sentido, somos remetidos ao trabalho do supracitado filólogo polonês Victor Klemperer e de sua importante comentadora, a pesquisadora francesa Béatrice Turpin. Em seu texto “Sémiotique du langage totalitaire”, Turpin (2012), antes de apresentar as contribuições oferecidas por Klemperer, traça alguns pontos de convergência no pensamento de dois importantes teóricos, a saber, Hannah Arendt e Raymond Aron, sobre as particularidades dos regimes totalitários.

A começar pelo fato de ambos indicarem cinco fatores caracterizadores, tais apontamentos acabam sendo notoriamente similares. Turpin (2012) observa que, em Hannah Arendt, o totalitarismo se dá através de um processo de atomização da sociedade; da consolidação do poder para um partido único; de uma ideologia que se espalha para todos os aspectos da vida, em termos individuais e coletivos; da propaganda; e do terror. Raymond Aron, por sua vez, aponta que o “Estado total” funciona através: de um partido monopolizador; de uma ideologia oficial, marcada pelo autoritarismo absoluto; do monopólio das forças armadas e da propaganda; do monopólio das atividades econômicas e profissionais; do terror policial e ideológico. “Nós vemos que as visadas dos dois filósofos se mostram extremamente próximas, e que elas convergem notadamente no que diz respeito ao monopólio da propaganda e na construção do terror¹²” (TURPIN, 2012, p. 59. Tradução nossa).

Esses aspectos levantados pelos filósofos e evocados por Turpin (2012) trazem como ponto de partida a necessidade de *fabricar* o consentimento (“fabriquer le consentement”). O verbo destacado aponta, de certa forma, a ideia de artificialismo amparado por um estado de coisas construído pela conjugação de duas correntes fundamentais para a sedimentação teórica do regime nazista: cientificismo positivista

¹¹ No original: “l’État total seule peut servir une Révolution également totale”.

¹² No original: “Nous voyons que les vues des deux philosophes sont très proches, et qu’ils se rejoignent notamment sur la monopolisation de la propagande et sur la terreur”.

marcado pelo darwinismo¹³ e romantismo alemão¹⁴. Todo esse aparato teórico surge no bojo de um notório discurso messiânico, no qual Hitler é alçado à condição de salvador, um verdadeiro messias. Podemos comprovar essa afirmação pela carta inauguradora do presente capítulo.

Ao evocar a ideia de uma semiotização da linguagem totalitária, Béatrice Turpin (2012) observa o acionamento de sete prerrogativas que visam à sedimentação desse processo de fabricação do consenso, destacado no parágrafo anterior: a linguagem totalitária investe em todos os canais, através de todos os suportes possíveis; o investimento abrange tanto as esferas públicas, quanto privadas; tal linguagem é detentora de um acentuado grau de homogeneidade, o que acaba, na melhor das hipóteses, afastando aqueles que não se enquadram no grupo de poder. Utilizamos o modalizador “melhor das hipóteses” porque, em essência, a linguagem é intrinsecamente ligada à violência e a morte, isto é, ela vai muito além do que um simples afastamento; é uma linguagem forçada, a-histórica e inteiramente ideológica; uma de suas consequências é o processo de dessubjetivação, havendo a total impossibilidade do sujeito, que a ela se submete, raciocinar a respeito daquilo que acontece ao redor; por fim, corroborando com a ideia de discurso messiânico, a linguagem totalitária é organizada através de lugares comuns ancorados pelo misticismo. Vejamos outros fragmentos extraídos da mencionada obra organizada por Henrik Eberle (2010):

Corre por todas as terras alemãs em ritmo progressivo
Um grito, um único poderoso grito de saudade!
Ajuda-nos, Hitler, a nos livrar de todos os bandos inimigos!
Ajuda-nos e nos devolva a liberdade¹⁵ (apud EBERLE, 2010, p. 86).

Meu caro e mais alto Führer Adolf Hitler, que o senhor permaneça conectado com toda energia à natureza todo-poderosa, e respeite essas leis, para que se mantenha até a idade avançada de nosso povo alemão, esse é novo desejo para o novo ano¹⁶ (apud EBERLE, 2010, p. 87).

¹³ Classificação das raças e seleção natural. Acionando um mecanismo de subversão, os ideólogos nazistas aplicam a teoria de Charles Darwin, elencando a raça ariana como aquela que é superior e mais bem desenvolvida em relação às outras. O autor que melhor aplicou tal postulado foi Alfred Rosenberg, na obra “O mito do século XX”. Observemos que em “*Mein Kampf*” também é possível encontrar marcas de exaltação da chamada raça ariana.

¹⁴ “[...] tudo que interessa ao nazismo já está contido, em germe, no romantismo: o destronamento da razão, a animalização do ser humano, a exaltação da ideia de poder, do predador, da besta loura...” (KLEMPERER, 2009, p. 228).

¹⁵ Poema intitulado “amado Führer Adolf Hitler”, escrito em 1931 por Karl Reiff, líder do grupo local do partido nacional-socialista de Letschin, em Oderbruch.

¹⁶ Carta escrita em 29 de dezembro de 1931, cuja autoria é de um homem da SA – Lorenz Kircheis – da região de Erzgebirge.

Não somos literatos ou ideólogos! Somos idealistas, assim como o senhor, orgulhosos combatentes alemães, que não temem qualquer sacrifício, mesmo se este for a vida, quando se trata da manutenção da natureza humana [...]. A violência vem na frente da justiça¹⁷ (apud EBERLE, 2010, p. 191).

Não queremos chamá-lo somente pelo seu nome!
Queremos também reconhecê-lo em nossos corações!
Por você, sacrificamos a felicidade de nossa casa!
E, se fosse necessário, pela paz e felicidade da Alemanha,
marchamos ao inferno!
Já estamos marchando!
Vamos quebrar o pescoço dos inimigos!¹⁸ (apud EBERLE, 2010, p. 220).

Nota-se, nas caracterizações oferecidas por Turpin (2012), um acentuado grau de compatibilidade em relação aos quatro textos destacados. É possível identificar, por exemplo, o componente messiânico; a acentuada submissão ao regime; a ode à violência em prol da destruição daqueles que são considerados inimigos; além de uma espécie de homogeneidade, isto é, parece importar pouco quem são os responsáveis pelos textos, pois todos se mostram destituídos de qualquer individualidade, o que dá a sensação de estarmos diante de textos artificiais.

O pesquisador francês Bernard Lamizet, em um trabalho similar ao realizado por Béatrice Turpin, afirma que “a semiótica do totalitarismo é fundada pelo afastamento da consciência crítica do sujeito e pelo afastamento de sua enunciação¹⁹” (LAMIZET, 2012, p. 50. Tradução nossa). Existe um grau de complementaridade entre Turpin (2012) e Lamizet (2012), pois aquela, ancorada plenamente no trabalho de Victor Klemperer, lida com aspectos languageiros a serviço da internalização dos valores cultuados por um regime totalitário; ao passo que este, embora confira destaque para a linguagem, quer discutir questões voltadas para a esfera do inconsciente.

Lamizet (2012) aponta que a instância inconsciente do poder político, ativada pelos regimes totalitários, é fundamentada pela negação de lógicas discursivas estruturantes e pelo afastamento das representações e práticas da atividade política. “Os sujeitos que vivem em um sistema totalitário são guiados, orientados em suas reflexões e em suas práticas sociais por um determinado inconsciente político²⁰” (ibidem).

¹⁷ Texto escrito em 1934 por um certo Ralph Felgenträger, identificado por Henrik Eberle apenas como um *pensionista*.

¹⁸ Poema dedicado ao aniversário de Adolf Hitler e escrito em 1936 por E. Schwabe, identificado como soldado da companhia 45/3.

¹⁹ No original: “la *Sémiotique du totalitarisme* se fonde sur un refoulement de la conscience critique du sujet dans le refoulement de son énonciation”.

²⁰ No original: “[...] les sujets qui vivent dans un système totalitaire sont guidés, orientés, dans leurs réflexions et dans leurs pratiques sociales, par un tel inconscient politique”.

Para o autor, o funcionamento desse inconsciente político se dá por intermédio da articulação de quatro instâncias: a primeira é relacionada ao poder sem limites e à consequente submissão da população; a segunda instância é a relação do político no tocante à fala e à representação, sendo o inconsciente político do totalitarismo fundado nas bases da interdição da fala e na ausência daquilo que o autor nomeia de expressão simbólica; a seguinte se fundamenta na relação com a cultura e com a memória, sendo o totalitarismo uma estrutura caracterizada pela ausência de uma reflexão cultural ou memorialística – o sujeito é impossibilitado de pensar acerca do passado de seu país; por fim, a quarta instância é a da alteridade (melhor dizendo, ausência de alteridade) e, aqui, abre-se um significativo espaço de inscrição para a intolerância e, em se tratando do regime nazista, é bem sabido qual foi o principal alvo – “[...] O totalitarismo se caracteriza, sem dúvidas, neste plano, pela segregação, pela vigilância e pela delação²¹” (LAZIMET, 2012, p. 53. Tradução nossa).

Ao trazer as contribuições oferecidas, tanto por Béatrice Turpin, quanto por Bernard Lazimet, conseguimos apreender a potência cognitiva exercida pela máquina de morte nazista. E nesse ponto podemos estabelecer uma conexão com a pequena tratativa que concedemos a respeito de Raymond Boudon – existem razões para a construção de crenças coletivas e tais razões são originárias de processos cognitivos. Para o sociólogo francês, a ideia de racionalidade cognitiva é “uma peça crucial que modifica completamente a explicação das crenças (e, conseqüentemente, dos comportamentos): ela incita a procurar as razões responsáveis pelas crenças mais estranhas” (BOUDON, 1995, p. 101).

Podemos problematizar o apontamento anterior, destacando que existem poucas dúvidas a respeito da estranheza de crenças como o messianismo de Hitler e o plano de dominação mundial por parte do povo judeu. No entanto, tais crenças adentraram no imaginário alemão, e quiçá em outros países, e uma possível explicação pode passar pela *semiotização do totalitarismo*, calcada no acionamento de um inconsciente político totalitário, conforme Lazimet (2012) e pela semiotização da linguagem totalitária, adentrada na implementação de um discurso voltado para o ódio e para a força, conforme Klemperer (2009); Turpin (2012).

O ponto mais importante da obra de Victor Klemperer reside precisamente na análise do papel da língua e do pensamento. Ela permite compreender um de dois componentes do totalitarismo: o totalitarismo se instala em um clima de

²¹ No original: “le totalitarisme se caractérise, sans doute, sur ce plan, par la ségrégation, par la surveillance et la délation”.

violência, se desenvolve a partir de uma propaganda destituída de questões morais, mas também se imiscui no mais profundo das consciências, no pensamento e na linguagem, dos quais ele escraviza as possibilidades e mecaniza as relações²². (TURPIN, 2012, p. 66. Tradução nossa).

Existe um grau de complementaridade entre os dois processos mencionados anteriormente. O fato de trabalharmos com a linguagem possibilita que voltemos o olhar, de forma mais acurada, para o trabalho desenvolvido por Béatrice Turpin. Conforme constatado, a linguagem do totalitarismo oferece um “terreno fértil” para o funcionamento da máquina de extermínio. Existe, aqui, o recurso lexical – instaurado através da escolha de expressões axiológicas e da valorização de certas palavras que trazem a função figurativa de sinédoque (*fanático*, *heroísmo*, *Volk*, entre outras). Além desse recurso, podemos notar a força de uma estratégia verbo/visual, que opera a partir do suporte material para a mensagem vinculada pelo regime nazista. O suporte pode ser tanto o orador, personificado na figura de Adolf Hitler, com seu gestual rebuscado e um alto potencial de perlocução, quanto os elementos mais diretamente relacionados à propaganda política (cinema, peças publicitárias etc.), atividade exercida com esmero pelo ministro da propaganda Joseph Goebbels.

O que chama a atenção no estudo de Turpin (2012) é o fato de ela destacar o caráter retórico, apontado por Victor Klemperer, que permeia a linguagem do terceiro Reich (LTI). A pesquisadora assevera que a retoricidade da LTI se fundamenta a partir “de uma retórica emocional, essencialmente preocupada em seduzir o destinatário e de lhe raptar²³” (TURPIN, 2012, p. 74. Tradução nossa). A autora aponta ainda uma questão pertinente a respeito desse processo de adesão obtida através da força. A violência presente em um sistema totalitário não é apenas simbólica. O que se tem é uma justificação da violência pelo aparelho de Estado, preocupado em provocar o medo, escravizar e subjugar seus oponentes e, claro, matá-los. Qual a semente germinadora desse caos? A resposta passa pelo discurso de ódio. Diante disso, façamos uma pequena problematização a respeito da paixão do ódio, evocando Aristóteles, que, em sua célebre obra *Retórica*, estabeleceu uma interessante contraposição entre o *ódio* e a *cólera*.

Está claro que a inimizade e o ódio devem ser analisados tomando como referência os seus opostos. A inimizade pode ser produzida por cólera,

²² No original: “Le point le plus intéressant de l’ouvrage de Victor Klemperer reside précisément [...] dans cette analyse du rapport de la langue et de la pensée. Elle permet de comprendre une de deux composantes du totalitarisme: le totalitarisme s’installe dans un climat de violence, se déploie dans une propagande affranchie de toute morale, mais aussi s’immisce au plus profonde des consciences, dans la pensée et le langage dont il asservit les possibles, qu’il “mécanise”.

²³ No original: “d’une rhétorique émotionnelle, essentiellement préoccupée de séduire le destinataire, de le ravir”.

descaso ou calúnia. Ora, enquanto a cólera surge de ofensas feitas contra nossa pessoa, a inimizade pode dispensar essas causas; de fato, podemos passar a odiar alguém simplesmente porque supomos que possui este ou aquele caráter. A cólera sempre se dirige a indivíduos, digamos Cálidas ou Sócrates, enquanto o ódio é dirigido também a classe de pessoas. Todos odeiam ladrões e delatores; por outro lado, a cólera é curada com o tempo, ao passo que o ódio é incurável. A cólera visa a causar sofrimento, ao passo que o ódio visa a causar dano, causar o mal (ARISTÓTELES, 2011, p. 136-137).

O campo semântico do *ódio* implica necessariamente na vontade de eliminar o oponente, que, de acordo com o estagirita, é geralmente formado por uma classe de pessoas. Através disso, trazendo a discussão para os dias atuais, notamos que o racismo, homofobia, xenofobia, por exemplo, funcionam através desse mecanismo de discursivização do ódio, no qual toda uma comunidade de indivíduos acaba se transformando em alvo, em *personas non gratas*. O acionamento do ódio ocasiona, instantaneamente, no desligamento da empatia. A cólera, por sua vez, parece ser uma emoção mais passageira, enquanto que o ódio é duradouro e, quiçá, perene. Aristóteles aponta que “[...] o colérico, se presenciar os sofrimentos de seus desafetos, é suscetível de experimentar alguma compaixão; quanto a quem odeia, [...] [ele] quer a destruição de quem odeia” (ARISTÓTELES, 2011, p. 137).

A respeito do caráter duradouro do ódio e da sua potência destruidora, o filósofo francês André Glucksmann tece pertinentes comentários, que parecem dialogar com o pensamento do filósofo grego, principalmente se notarmos o modo de estruturação antitética.

Depois de eclodir, o ódio não se dissipa, ele apenas cresce e se cristaliza, corrói e devora nossa essência. Essa inacessibilidade constante que se estabelece na existência humana pelo ódio não o torna, porém, nem recluso, nem cego, mas lúcido e deliberado. A cólera faz perder o juízo. O ódio exacerba a consciência e a capacidade de reflexão de quem o possui, até alcançar os requintes mais sutis da perversidade (GLUCKSMANN, 2007, p. 191).

O autor observa que aquele indivíduo que deixa aflorar a paixão do *ódio* persegue incessantemente o objeto causador desse afloramento. Ao contrário da ideia de descontrole, o *ódio*, e Glucksmann destaca justamente essa capacidade, é uma construção discursiva marcada pela lucidez e, podemos complementar, pela frieza. Isso se dá, justamente, pelo longo período de tempo em que ele é experienciado pelo agente portador. A cólera pode subitamente sair de cena, o ódio, ao contrário, parece ser dotado de uma potencialidade gradativa, no sentido de que o tempo não o minimiza, mas o cristaliza. O tempo parece oferecer ao ódio mais ferramentas de destruição e

perversidade, pois aquele que odeia pode, lucidamente e friamente, maquirar estratégias para dar vazão a essa paixão.

Colocando em evidência o tema central do presente capítulo, sem perder de vista o nosso *corpus* de análise – o documentário *Shoah* –, quais seriam os sujeitos impactados por discursos de ódio? A pergunta é meramente retórica, pois é notório que, se os nazistas possuíam uma “cartela vasta” de inimigos, nenhum deles ocupou um papel tão central como os judeus. Lembremo-nos que nas páginas anteriores, o trabalho de Carl Schmitt foi destacado, em razão dos postulados jurídicos que trouxeram confiabilidade ao capital econômico e financeiro. Faltava, no entanto, o ingrediente ideológico, e ele se materializou por meio do antissemitismo. Novamente, precisaremos recorrer às palavras de Victor Klemperer, que atesta a posição destacada ocupada pelo antissemitismo e a posterior política do terror a ser aplicada contra os judeus.

Uma obsessão me perseguiu durante anos: será que eu não superestimava o papel do antissemitismo no sistema nazista, já que essa questão me toca pessoalmente? Não, eu não superestimava. Hoje percebo que o antissemitismo foi o aspecto central do nazismo, um fator decisivo sob qualquer ponto de vista. Foi o sentimento mais obsessivo de Hitler, um pequeno-burguês austríaco rancoroso e depravado, que se formou na época de Schönerer e de Luëger, os principais ideólogos dessa corrente. Do início ao fim, foi a ideia fundamental de sua tacanha política. Foi o meio de propaganda mais eficaz e mais forte no político, a mais ousada e mais popular materialização da doutrina racial, a qual, para a massa alemã, era idêntica ao racismo (KLEMPERER, 2009, p. 217).

A sustentação ideológica, e é isso que o filólogo quer evidenciar, exerceu um papel fundamental no regime nacional-socialista. Carl Schmitt trouxe estabilidade política e econômica para o potencial de crescimento almejado pelos ideólogos do partido. Contudo, o ponto de ressonância das ideias nazistas se dá através do antissemitismo, pois o regime totalitário de Hitler precisava eleger um inimigo e, conseqüentemente, espoliá-lo. Lembrando que, se Schmidt trouxe um ponto de equilíbrio, o antissemitismo contribuiu para o enriquecimento do partido, através de sucessivas políticas coercitivas. O que o ódio aos judeus operou foi a permissão para justificar “o descomedimento, a conquista, a tirania, a crueldade e o genocídio” (ibidem).

O processo de opressão ao povo judeu foi fruto de um trabalho paulatino. Buscaremos trazer, no próximo tópico, algumas medidas adotadas pelo partido nazista, que culminaram na chamada *solução final para a questão judaica*. O que se percebe, no funcionamento da máquina de terror nazista, é uma sistematização gradual da opressão. A partir do momento em que há a instauração de um imaginário coletivo, ou, evocando

Raymond Boudon, de uma crença coletiva, na qual o judeu se transforma, de fato, em principal inimigo da nação alemã, as brechas para o terror se abrem e os impactos acabam sendo indescritíveis.

O terror, contudo, assume a simples forma do governo só no último estágio do seu desenvolvimento. O estabelecimento de um regime totalitário requer a apresentação do terror como instrumento necessário para a realização de uma ideologia específica, e essa ideologia deve obter a adesão de muitos, até mesmo da maioria, antes que o terror possa ser estabelecido (ARENDR, 2012, p. 30).

O regime nacional-socialista, diante do que foi ensaiado nessas poucas linhas, lembrando que existe uma vasta literatura acadêmica que aborda as minúcias do regime nazista, se aproveitou de uma conjuntura histórica, desfavorável para a Alemanha, mas favorável para seu crescimento ideológico. Alguns acontecimentos históricos se mostram fundamentais: a derrota na Primeira Guerra Mundial e o consequente revanchismo alemão em função da imposição das medidas coercitivas adotadas pelo Tratado de Versalhes²⁴; além da crise de 1929, que contribuiu para a derrocada da República de Weimar.

Além de fatores históricos, podemos destacar, conforme apontamos em linhas anteriores, o aspecto cultural, impulsionado pelo romantismo alemão, que abria brechas para uma espécie de mitificação do povo germânico e também o cientificismo Darwiniano e pseudocientificismo racialista, de nomes como Gobineau e Chamberlain, que contribuíram na discussão a respeito da ideia de raças, possibilitando o surgimento de uma narrativa que referendou a existência raças superiores e raças inferiores. Para tanto, uma estratégia eficiente foi a subversão do conceito de *seleção natural*, em que a “raça ariana” era a escolhida em um processo de luta pela sobrevivência. Por conseguinte, a “raça judaica” foi nomeada como aquela que trazia sérias ameaças para o desenvolvimento do homem ariano – “[...] o mesmo tipo de guerreiro bruto e adestrado, empunhando uma bandeira, um fuzil ou uma espada, usando o uniforme das SA, das SS ou do exército, ou mesmo com o tronco nu” (KLEMPERER, 2009, p. 153).

Todas as variantes citadas anteriormente foram discursivizadas a partir de um tom messiânico, no qual há o primado do discurso de ódio e a elevação de uma figura

²⁴ “Após quatro anos de guerra e incontáveis perdas, um armistício baseado nos denominados “quatorze pontos” propostos pelo Presidente norte-americano Woodrow Wilson fora combinado, como um meio de criar uma Sociedade de Nações, de modo a evitar, ao menos, novas guerras de tais proporções, posteriormente. Entretanto, com o findar do conflito, o desejo de *vendetta* por parte dos franceses se sobrepôs. O então chamado Tratado de Versalhes diferiu em muito da proposta de Wilson, responsabilizando exclusivamente a Alemanha pela guerra, resultando, dessa forma, numa série de demandas e condições para humilhar e fraquejar ainda mais os alemães” (LOPES; SILVA, 2017, p. 48).

que simbolizaria todos os anseios, sonhos e ilusões adentradas no imaginário coletivo alemão – Adolf Hitler. O alvo do mencionado discurso de ódio, como sabemos, é o povo judeu. Em uma tentativa de resgatar parte dessa história, apresentaremos uma breve passagem pelas medidas opressoras tomadas contra esse povo.

1.2 A sistematização do antissemitismo

Com o intuito de nos resguardar de algum tipo de imprecisão teórica, uma vez que estamos inseridos em um campo do saber que, apesar do diálogo constante, não objetiva, necessariamente, apresentar uma historiografia do Holocausto, evoquemos um autor que se mostra importante, tanto para o estudo do regime nazista e suas implicações, quanto para o projeto de fala adotado por Claude Lanzmann, no documentário *Shoah*. Estamos falando do historiador americano Raul Hilberg. Como justificar essa escolha teórica?

Em primeiro lugar, o autor se coloca em uma condição de referência ao escrever a célebre obra *A destruição dos judeus europeus*. No trabalho em questão, Hilberg se propõe a explicar o funcionamento da máquina de morte nazista, de modo a investigar detalhes burocráticos e administrativos do regime instaurado pelo partido nacional-socialista. Segundamente, Raul Hilberg pode ser considerado um *ator social*²⁵. É pertinente destacar que sua presença no documentário de Claude Lanzmann pode ser fruto da tentativa de proporcionar ao discurso fílmico aquilo que em argumentação é chamado de *argumento de autoridade*. O curioso é que não somente a legitimidade do dizer é levada em consideração, mas a própria estruturação subjetiva proposta por Hilberg em seu livro.

Expliquemos isso melhor: o historiador americano adota uma classificação tripartite que consegue, de alguma forma, evidenciar o grau de abrangência das medidas nazistas e como era complicado ficar imune aos impactos proporcionados pela violência simbólica e pela violência concreta do regime nacional-socialista. A classificação partia

²⁵ Utilizar esse tipo de conceituação pode trazer confusão, principalmente se pensarmos o campo da sociologia. Ao propor a nomenclatura *ator social*, Bill Nichols (2014) faz menção à figura do entrevistado. Poderíamos considerar três categorizações para a aplicação da ideia de subjetividade nos discursos fílmicos do gênero documentário: *sujeito-da-câmera* (Terminologia utilizada por Fernão Pessoa Ramos (2013) na identificação da figura do documentarista); *ator social* e *sujeito espectador*. O leitor deve estar se perguntando a respeito do porquê de não adotar *sujeito entrevistado*. A resposta para a indagação é que nem todo documentário é estruturado a partir da estratégia de entrevistas conduzidas por um mediador. Mais informações a esse respeito podem ser obtidas em nossa dissertação de mestrado (ARCANJO, 2016, p. 15-78).

de um acontecimento histórico marcado: a ascensão do Terceiro Reich e ela só foi possível através da instauração de um poder totalitário²⁶. As categorias pertencentes ao procedimento classificatório de Hilberg são *victims*, *bystanders* e *perpetrators*. Para aqueles que viveram a experiência do estado de exceção, estar inserido em alguma dessas categorias era inevitável.

No que diz respeito ao documentário *Shoah*, é possível notar, apesar da primazia concedida às vítimas, os proferimentos, tanto dos espectadores locais – composto principalmente por poloneses que presenciaram os maus-tratos aos judeus –, quanto dos perpetradores – composto por oficiais de menor patente, mas nem por isso inocentados da responsabilidade. Tais relatos se fazem importantes na composição de um quadro memorialístico pintado por seu diretor. Quando explorarmos o processo de enunciação fílmica, mais precisamente no acionamento da categoria dêitica de *pessoa*, faremos um maior aprofundamento a respeito da inscrição triádica proposta por Hilberg e incorporada pelo documentarista francês.

Retomando a questão do antissemitismo, Hilberg (2016), antes de adentrar nas implicações dessa estrutura de pensamento durante o regime nazista, estabelece um movimento diacrônico que prima em posicionar o Terceiro Reich em um movimento histórico portador de uma espécie de continuísmo. O historiador observa três momentos

²⁶ Conforme exposto anteriormente, a raiz da utilização política do termo *totalitário* foi semeada pelo regime fascista do ditador italiano Benito Mussolini. Contudo, existe uma discussão acerca da ideia de pensar o fascismo como uma forma totalitária de governo. Jean-Pierre Faye observa o caráter draconiano do regime de Hitler em relação ao de Mussolini e se analisarmos o controverso papel da Itália durante a Segunda Guerra Mundial, perceberemos que a aliança entre as duas nações do eixo foi um tanto quanto porosa, para dizer o mínimo. Faye (2012) parece não acreditar no totalitarismo do regime fascista italiano. Ao contrário, ele pode ser inserido na condição de regime autoritário. Quem deixa essa separação contundentemente evidenciada é a filósofa alemã Hannah Arendt, em seu clássico “As origens do totalitarismo”. No capítulo concedido ao totalitarismo, a autora elenca duas nações que simbolizam essa estrutura de poder: a União Soviética, de Stalin; e o Terceiro Reich, de Hitler. Sobre a configuração política desse tipo de governo, Arendt (2012) afirma: “Nem o nacional-socialismo, nem o bolchevismo jamais proclamaram uma nova forma de governo ou afirmaram que o seu objetivo seria alcançado com a tomada do poder e o controle da máquina estatal. Sua ideia de domínio – a dominação permanente de todos os indivíduos em toda e qualquer esfera da vida – é algo que nenhum Estado ou mecanismo de violência jamais pôde conseguir, mas que é realizável por um movimento totalitário constantemente acionado. A tomada do poder através dos instrumentos de violência nunca é um fim em si, mas apenas um meio para um fim, e a tomada de poder em qualquer país é apenas uma etapa transitória e nunca o fim do movimento. O fim prático do movimento é amoldar à sua estrutura o maior número de pessoas, acioná-las e mantê-las em ação; um objetivo político que constitua a finalidade do movimento totalitário simplesmente não existe” (ARENDR, 2012, p. 456). As palavras de Hannah Arendt, de alguma forma, concedem o suporte para raciocinar a respeito do real objetivo dos movimentos totalitários, qual seja internalizar e cristalizar uma crença coletiva (BOUDON, 1995) de tal modo eficiente, que todos os que são regidos por tais movimentos acabam sendo participantes de um auditório universal (PERELMAN, OLBRECHT-TYTECA, 2014) projetado pela estrutura de poder. “Os movimentos totalitários são organizações maciças de indivíduos atomizados e isolados. Distinguem-se dos outros partidos e movimentos pela exigência de lealdade total, irrestrita, incondicional e inalterável de cada membro individual” (ARENDR, 2012, p. 453-454).

na história da humanidade em que o antissemitismo encontrou plena ressonância cultural e política. A política inauguradora do antijudaísmo se dá no século IV d.C., na cidade de Roma e o acontecimento histórico fundamental é o reinado do imperador Constantino, que alçou o cristianismo à condição de religião oficial do Império Romano. A relação dos cristãos com os judeus era pautada pela necessidade de *conversão* do segundo grupo, “não tanto para engrandecer seu poder (os judeus sempre foram poucos em número), mas por causa da convicção de que era obrigação dos verdadeiros fiéis salvar os infiéis da maldição do fogo eterno do inferno” (HILBERG, 2016, p. 2).

O fato é que na antiguidade e na Idade Média diversas medidas foram tomadas pelos cristãos, no sentido de tentar converter um povo que, dificilmente, abria mão de seus dogmas e de suas crenças.

Essas medidas danosas criaram precedentes. O pouco sucesso alcançado pela igreja na conquista de seus objetivos é revelado pelo tratamento dado aos poucos judeus que sucumbiram à religião cristã. O clero não tinha certeza do sucesso – daí a prática generalizada, na Idade Média, de identificar prosélitos como ex-judeus; a inquisição de cristãos-novos suspeitos de heresia; e a emissão na Espanha, de certificados de “pureza” [...]. O fracasso da conversão teve consequências em longo prazo. A Igreja, malsucedida, começou a ver os judeus como um grupo especial, diferente dos cristãos, surdos para o cristianismo e perigoso para a fé cristã (HILBERG, 2016, p. 3).

Notemos dois movimentos – atração e repulsa –, presentes nesse momento histórico inaugural do antissemitismo. É mister notar que o primeiro movimento, longe de ser pautado pela naturalidade, trazia como implicação um processo de conversão coercitiva. À medida que o insucesso se fazia evidenciado, o que se tem como consequência é uma separação entre os grupos – os judeus se configuravam em “perigo para a fé cristã”.

Conforme constatamos no parágrafo anterior, o processo de conversão, em muitas situações, se mostrava inócuo. Diante disso, a segunda política antijudaica da história se configura por intermédio da *expulsão*. Hilberg (2016) nota que, mesmo após uma espécie de laicização do Estado, isto é, a partir do momento em que o poder político deixou de estar atrelado às políticas da Igreja, os judeus (marginalizados primeiramente pelas Igrejas cristãs) continuavam sendo alvos notórios.

Os antissemitas do século XIX, divorciados de objetivos religiosos, casaram-se com a emigração dos judeus. Seu ódio contra os judeus estava imbuído de um sentimento de justiça e razão, como se eles tivessem adquirido o antagonismo da Igreja igual a especuladores que compram as ações de uma corporação falida. Com esse ódio, os inimigos pós-eclesiásticos do judaísmo também herdaram a ideia de que os judeus não podiam mudar, não podiam ser convertidos e não podiam ser assimilados; eram um produto final,

inflexíveis em seus costumes, com noções e crenças fixas (HILBERG, 2016, p. 4).

Esse segundo movimento, segundo Hilberg (2016), aparece como uma alternativa ao processo de conversão. Ele parece justificar o insucesso do primeiro, já que se acreditava que os judeus eram avessos à conversão por serem detentores de costumes, noções e crenças cristalizados. O problema é que a história nos mostra que a política antijudaica não encontrou seu ponto de equilíbrio com a *expulsão*. Foi necessário, para os antissemitas, encontrar uma alternativa a essa segunda política. O historiador americano a nomeia de *aniquilação*. E o sistema político que melhor a colocou em prática foi, justamente, o nazismo. “A ‘solução territorial’, ou ‘solução final para a questão judaica na Europa’, como se tornou conhecida, contemplava a morte do judaísmo europeu. Os judeus do continente seriam mortos” (HILBERG, 2016, p. 5). O regime nacional-socialista colocou em prática, de forma pungente, a “terceira política antijudaica da história” (ibidem).

O historiador e documentarista britânico Laurence Rees destaca um importante proferimento de Adolf Hitler, em que fica evidenciada a inscrição da emoção do ódio na relação entre nazistas e o povo judeu. Para o autor mencionado, a retórica adotada pelo ditador alemão era permeada por um tom que beirava o apocalipse.

Na sua fala diante do Reichstag em 30 de janeiro de 1939, no sexto aniversário da tomada de poder, fez ameaças explícitas aos judeus. Num discurso que durou mais de duas horas e meia, afirmou que a Alemanha queria apenas viver em paz com os demais países, mas que o “judaísmo internacional” buscava “satisfazer sua sede de vingança”. Além disso, “nesse momento, os judeus estão ainda propagando sua campanha de ódio em alguns estados com a cobertura da imprensa, do cinema, do rádio e literatura, todos em suas mãos”. Em declaração infame, Hitler disse ainda que se os financistas judeus “internacionais” dentro da Europa e no exterior tivessem sucesso “em mergulhar a humanidade em outra guerra mundial, então o resultado não seria a bolchevização da terra e a vitória do judaísmo, mas a aniquilação da raça judaica na Europa”. (REES, 2018, p. 181).

O que salta aos olhos, no fragmento anterior, é o acentuado cinismo do ditador. Ele pontua em seu inimigo aquilo que, notoriamente, se apresenta impregnado no *modus operandi* do partido nacional-socialista. É possível constatar que a “realidade histórica” desmente o discurso nazista. Ao acreditar em um plano de dominação mundial, simbolizado pelo fictício protocolo dos sábios de Sião, a Alemanha de Hitler quer transmitir a ideia de necessidade de defender as soberanias nacionais – “[...] a Alemanha quer apenas viver em paz com os demais países...”.

Vejam algumas ações, que vão de encontro à ideia de respeito à soberania territorial, tomadas pelo exército e forças de elite do partido nazista: em 12 de março de

1938, Hitler anuncia o *Anschluss*, a saber, a anexação político-militar da Áustria; em 15 de março de 1939, o exército alemão invade a Tchecoslováquia, criando o Protetorado da Boêmia e Morávia; no dia primeiro de setembro de 1939, a Alemanha invade a Polônia, através de uma ação conhecida como *Blitzkrieg* (guerra relâmpago), instaurando o chamado *Governo Geral*.

Seguindo com as ações, em 10 de maio de 1940 acontecia a nomeada *Queda da França*, em função de uma estratégia, por parte do país invadido, em que aliava derrotismo (necessidade de negociar) com entreguismo, culminando na *França de Vichy*, subserviente ao regime de Hitler, que teve como chefe de estado o Marechal Pétain, além da controversa presença do primeiro ministro Pierre Laval; por fim, sabedores de que existem outros inúmeros movimentos violentos liberados pelo nacional-socialismo, temos a *Operação Barbarossa*, que aconteceu em 22 de junho de 1941, cujo foco era a invasão da União Soviética por parte das nações do eixo, mas, claro, encabeçada pela Alemanha.

A questão que se coloca: qual o objetivo de listar tais operações? O fato é que salta os olhos, não somente o cinismo, como, também, a inversão de valores. O inimigo número 1 do regime de Hitler era o judaísmo. No discurso do ditador nazista, supracitado, ele aponta o perigo do judaísmo internacional dominar o mundo. No entanto, as ações mencionadas, atribuídas a terceiros, faziam parte do plano de governo do regime nacional-socialista. E mais interessante, e ao mesmo tempo desastroso, é que as principais vítimas de tais invasões foram, justamente, os judeus, assassinados por operações móveis e expulsos para os campos de concentração, de onde poucos conseguiram escapar. Esses poucos, alçados à condição de “retornantes”, serão fulcrais para os diversos trabalhos de rememoração realizados *a posteriori*, com especial destaque para o *corpus* da presente tese – o documentário *Shoah*.

Existe outro horizonte explorado pelo discurso de Hitler que é, acentuadamente, desmentido pela realidade histórica: o campo cultural. O *Führer* destaca a ameaça totalitária que os judeus proporcionam, materializada por meio de uma invasão cultural. A história nos mostra o acionamento da expressão “acuse-os do que você faz”, atribuída ao estadista soviético Vladimir Lenin. Hitler construiu uma verdadeira máquina propagandística, dirigida por um de seus braços direitos – Joseph Goebbels. O trabalho de Goebbels era o de internalizar os valores nazistas através de peças publicitárias e, principalmente, do cinema, tanto em obras ficcionais, como, por exemplo, o *Judeu Süß*, de Veit Harlan, e de produções documentais, com destaque para o trabalho da cineasta

Leni Riefenstahl. Além disso, inúmeras obras literárias e científicas, escritas por judeus, foram proibidas, sendo seus autores, ou mortos em campos de concentração ou exilados em outros países.

Retomando a contextualização histórica observada por Hilberg (2016), notamos que o terceiro movimento contrário ao povo judeu – nomeado de *aniquilação* – consistia no acionamento de um intrincado processo administrativo, que o diferencia dos outros movimentos históricos. Contudo, o leitor deve sabê-lo, existe entre os três um notório ponto de contato. “Os nazistas do século XX, como os antisemitas do século XIX e os clérigos do século XVI, consideravam os judeus hostis, criminosos e parasitas. No fim até a palavra *judeu* (*Jude*) ficou impregnada de todos esses significados” (HILBERG, 2016, p. 19).

Essa ideia de impregnação nos parece interessante, pois ela demonstra uma espécie de cristalização semântica operada por um trabalho de discursivização. Há uma construção estereotipada que funciona como um movimento, que parte da *doxa*, é embasada pela *endoxa*, e culmina na atualização da primeira, sendo que, no caso do nazismo, essa renovação se dá mediante a aniquilação organizada administrativamente.

Expliquemos isso melhor: o ódio ao povo judeu pode ser considerado, à luz de Perelman (2014), um valor, isto é, uma fonte “para motivar o ouvinte a fazer certas escolhas em vez de outras e, sobretudo, para justificar estas, de modo que se tornem aceitáveis e aprovadas por outrem” (PERELMAN; OLBRECHT-TITECA, 2014, p. 84-85). Interessante pensar que Perelman destaca, e isso parece adequado no funcionamento do antisemitismo, que os valores giram em torno da adesão de grupos particulares. Nesse sentido, o valor *ódio aos judeus*, de raiz milenar, se transformou, citando Amossy (2018), em elemento dóxico.

Parece-nos importante mencionar a categoria da *endoxa*, pensada como um tipo de refinamento da *doxa*. Segundo o especialista em estudos aristotélicos, o filósofo italiano Enrico Berti (2002), a *endoxa* não é uma opinião qualquer, mas, sim, uma opinião fundamentada por uma comunidade de sábios e especialistas, detentores de fama e reputação. Como trazer esse conceito para o raciocínio que objetivamos levantar? O partido nacional-socialista teve o auxílio desse refinamento dóxico, ou seja, é possível mencionar alguns autores que se notabilizaram em referendar as prerrogativas ideológicas traçadas pela ditadura nazista. Já mencionamos a atuação do jurista Carl Schmitt, que acreditava no poder centralizador e no *modus operandi* marcado pelo extremismo.

A preferência pela exceção, pelo extremo, é um traço característico do pensamento de Schmitt. Na teoria jurídica de Schmitt, o estado de exceção constitui uma instituição jurídica não submetida aos limites normativos constitucionais que acaba por constituir o núcleo de sua teoria política que aceita a guerra (ou a potencialidade desta) como aspecto constituinte da unidade política, modernamente encarnada no Estado (MARTINS, 2017, p. 34).

As condições de produção do pensamento de Schmitt são pautadas por uma espécie de desorganização estatal apresentada pela República de Weimar, fundada em 1918 e encerrada²⁷ em 1933. Esse desordenamento, de alguma forma, contribui para a ideia de centralidade política e pela necessidade de surgimento de um líder político. O problema é que esse desejo acabou se materializando em um dos regimes mais cruéis de todos os tempos. Talvez por isso possamos enquadrar o pensamento de Schmitt como pertencente à esfera da *endoxa*, pois ele conferiu refinamento a um estado de espírito vigente. Outro importante autor é Alfred Rosenberg, cuja obra *O mito do século XX*, juntamente com *Mein Kampf*, de Adolf Hitler, fundamentou as bases de um antissemitismo calcado no desejo de aniquilação.

Tais opiniões legitimadas, construídas por autores detentores de fama e reputação, contribuíram para a busca de um imaginário coletivo universalizante. A partir daí, a máquina de morte aciona à mencionada superestrutura propagandística, aliada ao trabalho com a linguagem, conforme atesta o tantas vezes citado Victor Klemperer. Esse é o cenário perfeito para colocar em prática políticas severamente contrárias ao inimigo idealizado, que acabou culminando no assassinato de mais de seis milhões de judeus. A equação desorganização estatal + esfera jurídica + construção de imaginários deu origem a um sistema burocrático e totalizante, cujo foco principal era eliminar seus inimigos para solidificar o poder total.

Diante dessa promessa de extermínio, é válido raciocinarmos a respeito das possibilidades de conduta do povo judeu frente à ameaça real oferecida pelo partido nacional-socialista. Para tanto, novamente, Raul Hilberg (2016) virá em nosso auxílio. De acordo com o historiador americano, existe uma gradação que apresenta cinco níveis a serem percorridos pelos judeus, em meio ao iminente processo de destruição: resistência, mitigação, evasão, paralisia e aceitação. É possível afirmar que tais níveis foram percorridos em intensidades acentuadamente destoantes. A resistência e a evasão,

²⁷ Em termos constitucionais, a República de Weimar não foi destituída. O que ocorreu foi, a partir dos mecanismos da própria Constituição, a suspensão de diversos direitos que garantiam o jogo democrático e a proteção do cidadão. Assim, a Constituição de Weimar vigorou até o final da guerra.

por exemplo, se concretizaram na realidade em menor grau, se compararmos com a paralisia e a aceitação.

É sabido que o único meio que, de alguma forma, possibilitou aos judeus escapar das garras do sistema assassino alemão foi a evasão, porém, o processo era moroso e, muitas vezes, dependia da importância cultural e científica do judeu postulante ao exílio. “As reações dos judeus à força sempre foram a mitigação e a aceitação. É possível notar a reaparição desse padrão de tempos em tempos. É preciso enfatizar que o termo ‘reação dos judeus’ se refere apenas a judeus de guetos” (HILBERG, 2016, p. 27). Quando o autor destaca o marcador diacrônico “de tempos em tempos”, o que se nota é a tentativa de estabelecimento de uma análise na qual a história de perseguição é cíclica. Hilberg nos fala isso ao trazer os três movimentos de perseguição ao povo judeu, destacados nesse tópico. É preciso enfatizar, contudo, e esse é o foco do nosso texto, que o movimento de *aniquilação* perpetrado pelo *Terceiro Reich* apresenta a progressão, no que diz respeito à intensidade, como marca registrada. O que queremos registrar é que, mesmo em meio à *resistência* que se dá nos guetos, cujo maior exemplar é o levante do gueto de Varsóvia, que teve início em agosto de 1944 e acabou sufocado pelo exército alemão, a reação se dá após a aceitação ou, para sermos menos incisivos, a resistência acontece consequencial a um movimento anterior de *paralisia*.

A hostilidade para com o povo judeu é um elemento central já no processo de formação do partido nazista, criado em 24 de fevereiro de 1920 – dois anos após o fim da Primeira Guerra Mundial. Ademais, o partido surgiu em um quadro de destruição moral da Alemanha, proporcionado, não apenas pela derrota na guerra, como pelo fato de o Tratado de Versalhes estar em vigor, fonte de ressentimento e revanchismo para a nação germânica. Curioso pensar que, mesmo em um contexto de plena hostilidade, principalmente, em relação à França – país responsável pelo endurecimento do Tratado –, entre as 25 diretrizes do programa de formação do partido, há uma atenção especial aos judeus em dois parágrafos.

4. Apenas um membro da comunidade [*Volksgenosse*] pode ser cidadão. Apenas uma pessoa com sangue alemão, independente de sua fidelidade religiosa, pode ser membro da comunidade. Portanto, nenhum judeu pode ser membro da comunidade (HILBERG, 2016, p. 30).

O historiador destaca, ainda, o parágrafo 17, cujo objetivo era colocar em funcionamento a expropriação de propriedades privadas com fins comunitários. Hilberg nos explica que tal cláusula, “que incomodou proprietários apoiadores do partido

nazista, foi autoritariamente interpretada por Hitler como se apenas as propriedades dos judeus pudessem ser afetadas” (HILBERG, 2016, p. 30-31).

A partir da elaboração das diretrizes partidárias e, para a infelicidade de milhões de pessoas, da consolidação do poder, uma série de medidas hostis aos judeus foram tomadas. Tais instruções acabam referendando a ideia defendida por Raul Hilberg, de que o Holocausto judeu foi fruto de um processo meticuloso, colocado em cena por uma máquina burocrática de ódio. Através de Hilberg (2016) e Friedländer (2012), julgamos válido trazer algumas medidas adotadas pelo partido nacional-socialista que, isoladamente, justificariam a recusa à *paralisia* e à *aceitação*.

Durante o quinto comício do partido nazista na cidade de Nuremberg, no dia 13 de setembro de 1935, e retratado pela documentarista Leni Riefenstahl na produção “O triunfo da vontade”, surge a chamada lei de proteção de sangue e de honra alemães. Pouco mais de dois meses após a solenidade mencionada, entra em vigor o decreto que definia o conceito de judeu. São dois acontecimentos relacionados, pois a classe definida no decreto foi colocada à parte em relação à lei de proteção. De forma resumida, os não arianos foram definidos da seguinte forma:

Mischlinge de segundo grau: indivíduos descendentes de um avô judeu.
Mischlinge de primeiro grau: indivíduos descendentes de dois avôs judeus, mas não pertencentes à religião judaica, nem casados com pessoa judia em 15 de setembro de 1935. Judeus: indivíduos descendentes de dois avôs judeus, pertencentes à religião judaica ou casados com uma pessoa judia em 15 de setembro de 1935, e indivíduos descendentes de três ou quatro avôs judeus (HILBERG, 2016, p. 80).

Com o advento da Segunda Guerra Mundial, o partido endurece ainda mais as ofensivas ao povo judeu. Destaquemos algumas delas: em quatro de julho de 1940, é estipulada a limitação do horário de compra – apenas uma hora por dia; em sete de julho de 1940, entra em vigor a proibição dos judeus de utilizar e manter telefones em suas residências; em quatro de outubro de 1940, os últimos direitos dos judeus como credores são suprimidos; em primeiro de setembro de 1941, entra em vigência o decreto que obriga todos os judeus, maiores de seis anos, a utilizarem como símbolo identificador a estrela amarela, com a palavra *judeu* situada em posição centralizada. Por fim, destaquemos aquela que pode ser interpretada como uma espécie de etapa antecessora ao extermínio em massa. Hilberg (2016) é quem nos falará sobre ela:

Em outubro de 1941, começaram as deportações em massa no Reich. Elas não pararam até o fim do processo de destruição. O objetivo dessas movimentações não era a emigração, mas a aniquilação dos judeus. Por enquanto, porém, não havia centros de extermínios onde as vítimas pudessem ser mortas em câmaras de gás. Portanto, ficou decidido que, até a construção de tais campos, os judeus seriam jogados em guetos de territórios

incorporados e de áreas soviéticas ocupadas mais a leste (HILBERG, 2016, p. 235).

O processo de reguetoização²⁸, segundo o teórico americano, envolve cinco etapas: corte do contato social, restrição de moradia, regras de movimentação, medidas de identificação e instituição de uma máquina administrativa judaica – os famosos conselhos, que foram importantes para a coleta de dados e para a posterior organização sistemática da aniquilação. Todas as medidas estatais mencionadas anteriormente estão imiscuídas em dois grandes processos relacionados à política nacional-socialista direcionada ao povo judeu: *emigração* – iniciada em 1933 e finalizada em 1940 – e *aniquilação* – com início em 1941 e término em 1945 – (Hilberg, 2016).

Como forma de sintetizar o processo de estruturação do Holocausto nazista, Hilberg nota que os procedimentos citados anteriormente estão alocados em um grande esquema, no qual se nota, de forma bem marcada, a presença de três fases antecessoras à ação de extermínio. A primeira é a já mencionada *definição*.

A definição dos judeus parece ser uma medida relativamente inofensiva em comparação com as rebeliões sangrentas de 1938²⁹. Todavia, seu significado é muito maior, pois definir quem eram as vítimas era requisito essencial para ações futuras. A medida em si não prejudicou ninguém – mas tinha continuidade administrativa (HILBERG, 2016, p. 53).

A segunda fase é nomeada pelo teórico americano de *expropriação*, que trouxe como consequências as demissões em massa – Victor Klemperer, por exemplo, perdeu o cargo de professor de filologia da Universidade de Dresden –, que originam as chamadas arianizações, uma vez que o objetivo era fazer com que empresas, universidades, hospitais, entre outros, alcançassem a condição de “livre de judeus”. Ainda no processo de expropriação, temos o bloqueio de dinheiro, gerador da inanição.

A terceira etapa é a da *concentração*, sendo os guetos e os campos de trabalho os principais elementos. A transição dessa etapa para a seguinte se dá de forma rápida, já que o objetivo principal não era calcado no separatismo, mas, ao contrário, o que se buscava era a *aniquilação*, nomeadora da quarta e última etapa.

Aqui temos o acionamento de dois modelos de extermínio. O primeiro se fundamenta nas operações móveis de extermínio, marcadas pela ação dos chamados

²⁸ Procedimento inserido em um estado de coisas que remete ao período anterior à emancipação judaica, ocorrida nos Estados alemães na primeira metade do século XIX (1812-1848).

²⁹ Tais rebeliões recebem o nome de *pogroms*, que carrega a ideia de perseguição violenta a grupos indesejáveis. O *pogrom* mais conhecido, considerando o regime nacional-socialista, uma vez que essa prática fez-se presente em outros momentos históricos, como, por exemplo, na Rússia czarista, recebeu o nome de “Noite dos cristais”, realizada como represália ao assassinato do diplomata alemão Ernst Vom Rath, ocorrido em oito de novembro de 1938.

*Einsatzgruppen*³⁰, cuja ação sistematizada se dá com o incremento da *Operação Barbarossa*, iniciada em junho de 1941, cujo foco era a invasão alemã à União Soviética. O segundo modelo, mais impactante pela estrutura física demandada, pelo caráter concentracional e, claro, pelo alarmante número de mortos, é estruturado pelas deportações maciças, cujo destino dos prisioneiros era os campos de extermínio, com destaque para Auschwitz-Birkenau, Belzec, Majdanek, Sobibor, Treblinka e Chelmno.

À guisa de conclusão de nossa visada histórica, julgamos pertinente apresentar a conhecida e infame *Conferência de Wannsee*, datada de 20 de janeiro de 1942. O evento trouxe como principal consequência a sistematização da aniquilação dos judeus, sendo o modelo concentracional, destacado anteriormente, a principal ferramenta para a concretização dos objetivos. Friedländer nos revela que a conferência havia sido inicialmente marcada para o dia nove de dezembro de 1941, mas foi remanejada para o início do ano subsequente. O acontecimento teve a participação de

vários³¹ secretários de Estado ou outros funcionários de alto escalão e uns poucos oficiais da SS, inclusive Adolf Eichmann, que enviara os convites (em nome de Heydrich) e que redigira a ata da manhã. Alguns dos convites indicavam o principal objetivo da reunião, mesmo antes do início (FRIEDLÄNDER, 2012, p. 417).

É possível perceber pelo excerto anterior, que o protagonismo da reunião foi de Heydrich, uma peça-chave para a estruturação da máquina de morte nazista. O oficial tomou as rédeas da conferência, impondo as medidas a serem tomadas para colocar em prática a chamada “solução final”.

Heydrich abriu a conferência lembrando aos participantes a tarefa que Göring³² lhe delegara em julho de 1941 e mencionando a autoridade máxima de Reichsführer-SS nesse assunto. O chefe da RSHA apresentou então um breve levantamento histórico das medidas já tomadas para segregar os judeus do Reich e forçá-los a emigrar. Após a proibição de novas emigrações em outubro de 1941, dado o perigo que elas representavam em tempo de guerra, continuava Heydrich, o Führer autorizava uma outra solução: a evacuação dos judeus da Europa para o Leste. Cerca de onze milhões de pessoas seriam

³⁰ Esquadrões de morte idealizados por Heinrich Himmler, com o auxílio de seu braço direito Reinhardt Heydrich. O modo mais usual de operação de tais grupos era o extermínio em massa através de fuzilamentos.

³¹ Além de Heydrich e Eichmann, participaram da reunião: Heinrich Müller (chefe do gabinete principal de segurança do Reich); Josef Bühler (secretário de Estado); Wilhelm Stuckart (secretário de Estado); Roland Freisler (secretário de Estado); Erich Neumann (secretário de Estado); Otto Hoffmann (chefe do gabinete principal da raça e colonização); Martin Luther (subsecretário); Friedrich Wilhelm Kritzinger (secretário permanente); Gerhard Klopfer (secretário permanente); Rudolf Lange (Comandante da Polícia de Segurança); Georg Leibbrandt (chefe do gabinete principal do Reich); Karl Eberhard Schöngarth (comandante da polícia de segurança); e Alfred Meyer (líder provincial do partido, além de secretário de Estado).

³² Um dos personagens centrais na engrenagem aniquiladora montada pelo sistema totalitário nazista. Hermann Göring exerceu diversas funções, durante o “reinado” do regime nacional-socialista: ministro da economia, ministro da aviação, ministro presidente da Prússia e presidente do Reichstag.

incluídas e Heydrich listou essa população judaica, país por país, inclusive todos os judeus que viviam em países inimigos e neutros da Europa (Grã-Bretanha, União Soviética, Espanha, Portugal, Suíça e Suécia) (FRIEDLÄNDER, 2012, p. 418).

Uma das marcas registradas dessa conferência foi o caráter secreto pelo qual todas as diretrizes e metas foram definidas. Não há muitos registros do acontecimento, em um claro mecanismo de apagamento dos rastros. Havia muitas brechas e lacunas deixadas pelo expositor. Segundo Friedländer, o expediente de adotar uma catalogação abrangente dos judeus tinha um claro propósito: “ela transmitia a mensagem de que todo judeu da Europa seria eventualmente capturado, independente de onde vivesse” (FRIEDLÄNDER, 2012, p. 419). Havia três possibilidades “oferecidas” aos judeus e todas elas culminariam no extermínio: a primeira se tratava da obrigatoriedade dos judeus em boas condições físicas exercerem diversos tipos de trabalhos pesados; a segunda, relacionada aos inválidos, idosos e veteranos de guerra, apontava o gueto de Theresienstadt como destino; por fim, aqueles que não podiam trabalhar – mulheres, crianças, etc. –, fatalmente, seriam exterminados. O resultado concreto da maquinação orquestrada por Heydrich foi um morticínio em escala poucas vezes vista na história da humanidade.

Ao término desse pequeno percurso, a pergunta que fica: qual a importância de conceder um espaço para lidar com uma questão que a historiografia – campo com muito mais autoridade – inúmeras vezes discutiu? Em primeiro lugar, acreditamos que o Holocausto seja um acontecimento que precisa ser revistado, principalmente se pensarmos nas ondas de negacionismo que vêm assolando os debates públicos. Além disso, percebemos que existe uma onda política cuja principal marca é o autoritarismo e o culto à personalidade. O distanciamento temporal pode incorrer em uma atenuação dos efeitos desastrosos e impactantes do regime nazista, abrindo espaço para discursos que, eventualmente, possam flertar com a intolerância e o radicalismo.

Em segundo lugar, por estarmos discutindo os depoimentos de pessoas que enfrentaram, direta ou indiretamente, os horrores do nazismo, julgamos pertinente trazer essas discussões históricas que visariam a sensibilizar o leitor a respeito das condições de produção do regime nacional-socialista. É evidente que existem inúmeras fontes históricas mais legitimadas, contudo, nosso esforço foi tão somente trazer algum tipo de luz para o assunto, uma vez que o Holocausto e o nazismo acabam sendo temas ainda pouco recorrentes no campo da Análise do Discurso.

O último tópico do presente capítulo versará sobre o processo de discursivização do nazismo. Destacaremos algumas obras que primaram em discutir as consequências do regime nacional-socialista. Somos sabedores de que existem diversas formas de discursivizar artisticamente o nazismo e, conseqüentemente, o Holocausto, contudo privilegiamos algumas metodologias que, a nosso ver, importam ao empreendimento que pretendemos desenvolver. A importância em elaborar obras artísticas que lidam com esse tema é lançar luzes para uma realidade que não pode ser esquecida. Apresentemos o tópico seguinte com as palavras instigantes escritas pela filósofa suíça, residente há mais de quarenta anos no Brasil, Jeanne-Marie Gagnebin.

Criar em arte – como também em pensamento – “após Auschwitz” significa não só rememorar os mortos e lutar contra o esquecimento, tarefa por certo imprescindível mas comum a toda tradição artística desde a poesia épica. Significa também acolher, no próprio movimento da rememoração, essa presença do sofrimento sem palavras nem conceitos que desarticula a vontade de coerência e de sentido de nossos empreendimentos artísticos e reflexivos (GAGNEBIN, 2006, p. 78).

1.3 A discursivização do Holocausto

Alicerçados no que foi apresentado em linhas antecedentes, podemos discutir a respeito de quatro formas de discursivização do holocausto, que nos parecem pertinentes em relação ao nosso objeto de pesquisa, deixando claro que existe um variado acervo de possibilidades de representação do regime nacional-socialista e seus horrores.

1.3.1 Literatura de testemunho

A corrente estruturalista, em voga, principalmente nos anos de 1950 a 1970, como bem observa a pesquisadora Diana Klinger (2012) trouxe consigo duas sentenças de morte: a do *sujeito*, inserida, mais propriamente, nos domínios da Linguística e da Filosofia e que, mirando nosso campo de atuação, encontra eco no pensamento de Michel Pêcheux (2014), calcado no assujeitamento do sujeito pelos Aparelhos Ideológicos do Estado, a partir de Althusser, e no descentramento do sujeito, a partir de Lacan; e a do *autor*, voltada para o campo dos estudos literários, cujo mote era conferir uma espécie de independência do leitor em relação ao sujeito responsável pela escritura do texto. Um dos grandes expoentes do desenvolvimento dessa linha de pensamento é o inquieto teórico francês Roland Barthes (1988). É sabido que, *a posteriori*, ele reformulou essa visada, de certa forma, extremista de apagamento do autor.

Reformulação que, a exemplo de Barthes, também foi ensaiada por Michel Pêcheux, mas que acabou ficando incompleta em função de sua prematura morte.

Esse cenário de inscrição de uma subjetividade, de alguma maneira, desvanecida, se mostra inquietante, principalmente, se pensarmos na célebre asserção do poeta romeno Paul Celan – “Ninguém testemunha pelas testemunhas”. O ponto a ser destacado gira em torno da impossibilidade de transferência do processo de enunciação. As vivências nos campos de concentração estão vinculadas à ideia de autoridade, isto é, a legitimidade do dizer passa, necessariamente, pela expressão dêitica *eu estava lá*. Nesse sentido, tais relatos podem emergir através de uma espécie de *pacto autobiográfico*³³ – Lejeune (2008) – entre autor e leitor. Eles podem, ainda, aflorar mediante o processo de mediação, no qual aquele que vivenciou as experiências traumáticas dos campos de concentração relata as vivências para a figura do *terceiro*, que, muitas vezes, organiza tais memórias, isto é, confere ordenamento para o material, tanto literário, quanto fílmico.

O que se pode perceber, no chamado pós-estruturalismo, é uma espécie de atenuação ao enrijecimento da tratativa concedida ao *sujeito* e ao *autor*. O chamado *retorno à problemática do sujeito* se mostra impulsionado pela “busca de um meio-termo entre desconstrução e hipóstase do sujeito que caracteriza muitas investigações filosóficas...” (KLINGER, 2012, p. 31). Esse movimento acaba ressoando, diretamente, na chamada literatura testemunhal, uma vez que o acoplamento entre autor e relato se faz importante, no sentido de conferir credibilidade àquilo que é relatado. A questão não gira em torno do desligamento do enunciado, em relação ao enunciador, mas à ideia de conjugação entre a “veracidade” e o fictício.

Foi justamente esse condicionamento [a autora fala a respeito dos efeitos de sentido originários da conjugação da categoria *pessoa* na organização do discurso. A primeira pessoa, de certa forma, traz consigo uma ideia de maior responsabilidade pela veracidade do relato], que implicava correlativamente a existência de personagens num jogo dramático próprio da ficção, que começou a soar falso para mim. Era verdade: a ficção gera o fictício; ou o fictício é o próprio da ficção. E se a ficção goza de prestígio merecido, o fictício, que emana dela ou a define, dificilmente se liberta do descrédito quando enunciado em voz alta (MERCADO, 2009, p. 33).

A chave de leitura para o excerto anterior é a tratativa que se concede à ficção. Acreditar no fictício, como uma categoria definidora, poderia incorrer em descrédito. Ao contrário, pensar no fictício como uma emanção, uma espécie de contingência, a

³³ Klinger (2012) observa que a noção de pacto autobiográfico traz consigo um *efeito de contrato*. “[...] uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que a diz” (LEJEUNE, 1998, p. 234 apud KLINGER, 2012, p. 37).

nosso ver, não parece desautorizar um determinado projeto de fala que visaria discursivizar algum evento traumático, como o Holocausto, ou as ditaduras civil-militares latino-americanas³⁴.

À primeira vista, o problema seria localizado mediante um processo de verificação que desembocaria na avaliação. Ao constatar alguma “inverdade”, o material poderia ser classificado como meramente fictício, perdendo seu valor como um documento que reflete o espírito do tempo em que ele está inserido. Esse, talvez, seja o grande problema, observado por Diane Klinger (2012), em pensar na ideia de um pacto, referenciada anteriormente, pois nos parece que há uma simplificação na relação autor-narrador-leitor, conjugada por uma concepção predominantemente contratual.

A autora apresenta alguns postulados teóricos que, longe de negarem as contribuições de Philippe Lejeune, visam aprofundar esse horizonte autobiográfico. Em primeiro lugar, somos remetidos à obra do teórico brasileiro Luis Costa Lima, que, segundo Klinger (2012), insere o memorialista em uma espécie de entre-lugar, isto é, equacionado entre o ficcionista e o historiador. Para ele, há uma impossibilidade de vigência de um contrato estável, no sentido de que, ao privilegiar pelo enrijecimento das relações, o pacto entre autor-leitor seria facilmente rompido. A pesquisadora Diane Klinger observa que “o argumento de Costa Lima tem, a respeito do de Lejeune a vantagem de ‘abrandar’ a noção de pacto. Uma vez que o estatuto da autobiografia é ambíguo, nenhum pacto definitivo pode ser estabelecido” (KLINGER, 2012, p. 38).

Em segundo lugar, e aqui acreditamos ter um aporte teórico interessante para trabalhar a noção de literatura de testemunho, tomamos contato com a pesquisadora argentina Leonor Arfuch. Vejamos o que Klinger (2012) nos fala:

[...] Arfuch conclui que, ante a impossibilidade de se chegar a uma fórmula clara e total, quer dizer, de distinguir com propriedade entre autobiografia, romance e romance autobiográfico, o problema se desloca para o “espaço autobiográfico”, constituído pelo “valor biográfico” (KLINGER, 2012, p. 39).

Portanto, e quem nos fala é a pesquisadora supracitada, o leitor precisará, a partir de seu referencial cultural, de seu envolvimento com a temática tratada e, claro, com seus valores individuais em fricção com os valores operacionalizados por uma doxa vigente, levar em consideração “os jogos de equívoco, as armadilhas, as máscaras, [na tentativa de] decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que

³⁴ Lugar de fala da responsável pelo fragmento destacado, a escritora argentina Tununa Mercado, que vivenciou a experiência do exílio, em decorrência do advento de um regime pautado pelo autoritarismo.

constituem os *topoi* já clássicos da literatura” (ARFUCH, 2005, p. 48 apud KLINGER, 2012. p.39).

Como nosso objetivo, no presente tópico, é apresentar, de forma resumida, alguns aspectos concernentes à literatura de testemunho, acreditamos que seja pertinente conjugar a relação *espaços autobiográficos/valores biográficos* com a seleção, por parte do sujeito responsável pela escritura, das chamadas pessoas do discurso. É válido trazer essa discussão, e ela é relevante inclusive para analisar o documentário *Shoah*³⁵, pois é aqui que são ensaiados determinados efeitos de sentido almejados pelo autor.

É tamanho o extravio que precede a escrita que quem a executa percebe que escolheu uma pessoa por acaso: abre e o *eu* se impõe, porque todo enunciador é primariamente um *eu* que pede um você e escapa por um ele; pode permanecer ali, mas por cortesia permite que se passe a terceira pessoa, ou com audácia experimenta o “você”. Em todos esses casos se estará aceitando uma voz e aquilo que essa voz arrasta ao se compor: uma intrincada rede de pressupostos em que terá que se encaixar por eleito esse “de onde”. De onde? (MERCADO, 2009, p. 33).

O excerto anterior traz como ideia-chave o deslizamento enunciativo existente no processo de acionamento da categoria *pessoa*. A ideia de um *eu* que desliza para um *ele* se relaciona com a necessidade de “criar mediações”, um tipo de projeção imagética de si. “O *eu* que narra só será um *eu* narrado em aparência. Terei que me desdobrar para narrar esse *eu* que me atribuo e sobre o qual meus comandos de escrita têm a fantasia de exercer um poder. Ilusória unidade e ilusório domínio” (MERCADO, 2009, p. 34). Esse tipo de procedimento enunciativo é recorrente no processo de *escrita de si* (Klinger, 2012) e pode ser notado, inclusive, quando o falar de si não implica apenas no gênero literário, mas, também, no discurso fílmico documental. Em *Shoah*, por exemplo, constantemente percebemos essa espécie de projeção actancial, que emerge tanto no deslizamento *Eu... Ele*, quanto no *Eu... Nós*. Sobre o segundo, Tununa Mercado também se pronuncia:

[...] o livro me parece uma experiência plural, um nós, e os mergulhos subjetivos mais personalizados e individuais passam a ser de todos. Como se ao isolar determinados comportamentos, hábitos, desencontros e pesadelos dos argentinos, tornara-os coletivamente reconhecíveis e partilháveis (MERCADO, 2009, p. 34).

A escritora Tununa Mercado vivenciou a experiência do exílio, temática que se apresenta recorrente em grande parte de sua obra literária, com destaque para “Em

³⁵ Por se tratar de uma obra audiovisual, é fundamental entendermos que os efeitos de sentido não se constroem apenas na conjugação da categoria dêitica de pessoa. *Shoah*, embora seja um documentário pautado pela interação, traz alguns efeitos que se mostram alheios ao caráter interacional, como, por exemplo, a utilização de tomadas longas, que trazem uma ideia de contemplação, isolamento e tristeza.

estado de memória”. Nos excertos anteriores, ela se coloca como alguém que vivenciou o exílio e que ao narrá-lo, projeta uma instância actancial que difere do chamado *ser de fala* (Charaudeau, 2012). No último fragmento, o que vemos é uma construção interdiscursiva, qual seja um universo de partilha e similitudes no que diz respeito à vivência do exílio. Essas experiências se adentram na *memória coletiva* de um grupo de indivíduos que, para escapar das garras do autoritarismo ditatorial argentino, foram obrigados a deixar seu país. Mercado, por exemplo, se exilou no México.

Nesse ponto, faz-se necessário trazer algumas observações pertinentes: a conjugação existente entre valor biográfico e espaço autobiográfico é perfeitamente cabível quando se pensa na escrita da literatura de testemunho. Contudo, é fulcral estabelecer uma diferenciação entre esse tipo de literatura e as autobiografias. E como o presente tópico prima em pontuar algumas questões referentes à literatura de testemunho, são nelas que iremos focar nas próximas linhas.

Lembre-mos da menção feita no início do tópico a respeito da célebre frase de Paul Celan, acerca da intransferibilidade do testemunho. Nesse particular, parece curioso perceber que, embora haja um notório grau de exclusividade daquilo que foi vivenciado, o que temos é o já apontado deslizamento na inscrição da categoria *pessoa* na enunciação. Isso se deve a um ponto nevrálgico para os estudos discursivos: existe um horizonte de interseções entre os inúmeros testemunhos dos sobreviventes dos campos de concentração. Há, portanto, a possibilidade de identificar uma radiografia de similitudes, entre os diversos relatos e eles podem ser sintetizados em uma palavra: *trauma*.

O estudo do testemunho exige uma concepção da linguagem como campo associado ao trauma. A escrita não é aqui lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes obscuros e repugnantes. O século XX se estabeleceu como o tempo propício para testemunho, em virtude da enorme presença de guerras e dos genocídios (GINZBURG, 2008, p. 3).

Ginzburg (2008) aponta uma relação intrínseca no processo de enunciação testemunhal: *perplexidade e necessidade de fala*. Funcionando como um elo que conferiria o sentido para aquilo que é relatado pelos memorialistas, o autor evoca Márcio Seligmann-Silva ao trazer a ideia de *proximidade com a morte*. Impossível não se lembrar do ponto defendido por Agamben, segundo o qual o verdadeiro testemunho seria oferecido pelos prisioneiros que sucumbiram ao sistema de morte, aqueles que, nas palavras de Primo Levi (2004), tatearam o fundo dos *Lager*. Ora, evidentemente não há, aqui, uma interdição do testemunho, em função dos legítimos enunciadores do trauma

estarem mortos. O que temos é uma espécie de senso de responsabilidade, relacionada com diversos elementos inscritos no fio do discurso e que conferem um caráter *sui generis* à escrita testemunhal. “O narrador testemunhal pode ser examinado como um narrador em confronto com um senso de ameaça constante por parte da realidade” (GINZBURG, 2008, p. 2).

Existe, portanto, uma ficcionalização no processo de enunciação testemunhal? Seria uma pergunta pertinente para raciocinar a respeito do excerto anterior, isto é, a fricção entre o enunciado testemunhal e a “realidade histórica”. Identificar os elementos apontados no parágrafo anterior pode ser uma boa chave de resposta para a questão, que já foi ensaiada no início do tópico.

Entre eles, poderíamos citar o esquecimento e a denegação, frutos da convivência com o trauma; o distanciamento temporal; a necessidade de mediação na coleta dos testemunhos – muitas obras foram organizadas através de entrevistas, e, de alguma forma, as perguntas poderiam oferecer algum tipo de “fronteira” para os dizeres; a dificuldade, pelo menos inicial, em encontrar interlocutores interessados em receptionar vivências tão sofridas, conjugadas com a necessidade de o sobrevivente viver novamente em sociedade; e por fim, à luz das contribuições do sociólogo austríaco Michael Pollak (1989), podemos destacar a ideia de batalha memorialística, isto é, a memória dos retornantes lutando contra a instauração de uma memória oficial, que parece querer diminuir os efeitos nefastos dos procedimentos adotados pelo regime nacional-socialista – “1945 organiza o esquecimento da deportação, os deportados chegam quando as ideologias já estão colocadas, quando a batalha pela memória já começou, a cena política já está atulhada: eles são demais” (POLLAK, 1989, p. 6).

A questão central não é a possibilidade de analisar os testemunhos mediante a prerrogativa da verdade absoluta. Não parece estar em jogo, nesse processo, a ideia de comprovação, e isso se deve ao fato de que a linguagem apresenta limitações na discursivização do trauma experienciado por sobreviventes dos campos de concentração. Conclui-se, portanto, que “[...] a base do testemunho consiste em uma ambiguidade: por um lado, a necessidade de narrar o que foi vivido, e por outro, a percepção de que a linguagem é insuficiente para dar conta do que ocorreu” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46 apud GINZBURG, 2008, p. 4).

O Holocausto pode ser considerado um evento que opera uma fenda temporal, isto é, um ponto de desarticulação marcado pelo ineditismo. Nádía Souki apreende o conceito de *novidade* da obra de Hannah Arendt, que se dá pela interface entre o sistema

totalitário e a *banalidade do mal*. “A terrificante originalidade do totalitarismo não se refere a uma nova ‘ideia’ que apareceu no mundo, mas a atos em ruptura com toda a nossa tradição” (SOUKI, 2006, p. 44).

Ao enunciar a célebre interdição da possibilidade de escrever poesias após os campos de concentração, Adorno ressalta o ineditismo trágico desse acontecimento. É justamente esse o ponto que permite a Márcio Seligmann-Silva atrelar a rememoração testemunhal com o trauma, no sentido freudiano do termo. Algo inalcançável pela linguagem e que resiste à representação.

Seligmann-Silva (2003) destaca que a literatura de testemunho entrecruza duas variantes nem sempre harmônicas, uma vez que estamos lidando com um acontecimento traumático: a construção narrativa e o mundo fenomênico. Para o pesquisador, existem dois pontos centrais concernentes a esse tipo de escrita: uma relação e um tipo de compromisso com o “real” e o fato de que esse “real” deva “ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373). Ora, temos um “campo de forças” que poderia desbalancear a relação: por um lado, existe um compromisso com o “real”, ao mesmo tempo em que se nota o caráter distanciado, inalcançável desse real. Eis a especificidade desse tipo de literatura, marcada por lapsos, esquecimentos, brancos, denegações e travamentos.

Como conjugar o elemento ficcional em uma narrativa, de certa forma, lacunar? É essa caracterização que permitiria tal abertura, porém, é importante destacar que a tarefa de discursivizar de forma ficcionalizada a experiência do campo de concentração é delicada, pois, “o sobrevivente, aquele que passou por um ‘evento’ e viu a morte de perto desperta uma modalidade de recepção nos seus leitores que mobiliza a empatia na mesma medida em que desarma a incredulidade” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 375).

A empatia, que pode ser uma aliada, no que tange à recepção da obra, poderá incorrer no risco de esfacelamento – principalmente em leitores desavisados –, quando se percebe a incapacidade de retratar integralmente a vivência dos campos de concentração. Haveria, aqui, a exemplo do conceito de Philippe Lejeune, uma espécie de pacto entre o sujeito que se narra e o leitor, um tipo de contrato de comunicação (Charaudeau, 2012), no qual o texto testemunhal já nasce marcado pela impossibilidade e, podemos dizer, por um tipo de incompletude, que poderia ser preenchida pela emanção da ficção, pois, “apenas a passagem pela imaginação poderia dar conta

daquilo que escapa ao conceito... [e] aquilo que transcende a verossimilhança exige uma reformulação artística para a sua transmissão” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 380).

O fragmento anterior foi utilizado por Márcio Seligmann-Silva para apresentar a obra do escritor espanhol Jorge Semprun, sobrevivente do campo de Buchenwald que, em grande parte de sua obra testemunhal, utilizou a ficção como forma de discursivizar as vivências dos campos de concentração.

Eu sempre invento personagens. Ou, quando eles são reais, dou-lhes em minhas histórias nomes fictícios. As razões são diversas, mas se devem sempre a razões de ordem narrativa, à relação que deve ser estabelecida entre o verdadeiro e o verossímil (SEMPRUN, 2005, p. 166).

Interessa-nos, particularmente, a relação destacada pelo autor espanhol, pois ela seria a comprovação de que a escrita testemunhal traz consigo uma intrínseca retoricidade – daí a ideia de verossimilhança. Existe um dever de transmissão, os memorialistas sendo porta-vozes daqueles que sucumbiram ao sistema totalitário, mas há um dever de conscientização – “tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente)” (GAGNEBIN, 2006, p. 47).

E como estamos destacando o caráter retórico da literatura de testemunho, é fundamental pensar na figura do *orador*, que se vale de uma construção argumentativa para organizar seus relatos. Portanto, evocando Seligmann-Silva (2002), é fundamental levar em consideração as funções desempenhadas pelo indivíduo que testemunha. Teríamos, portanto, dois tipos de testemunhas: a primária, o sobrevivente – detentor da vivência traumática –; e a secundária, que encontraria ressonância na figura do *terceiro*.

Nesse último sentido, a testemunha é pensada segundo a noção de *testis*, de um terceiro que seria citado diante do tribunal para dar sua versão dos “fatos”. A testemunha enquanto alguém que sobreviveu a uma catástrofe e que não consegue dar conta do vivido – porque ficou traumatizado (elemento subjetivo) e devido à “dimensão” da catástrofe (elemento objetivo) – leva-nos a uma outra etimologia possível da testemunha como *superstes* ou, em grego, *mártir*... (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 71).

Há, ainda, outra figura fundamental para a condição de produção da literatura de testemunho: o agente da violência. Ao mesmo tempo em que ele se mostra intrínseco a esse tipo de escrita literária, eles seriam alheios a ela, quando se pensa naquilo que mais a caracteriza, ou seja, o trauma.

No caso daquele que relata uma vivência traumática, há o pressuposto da “verdade” do relato, fruto da própria premência de denúncia e busca por justiça. Isso, entretanto, não se estabelece da mesma forma no relato dos agentes da violência, e há casos em que, aparentemente, constata-se que esses não demonstram em seus relatos marcas do trauma (CORNELSEN, 2014, p. 53).

À guisa de conclusão, evoquemos algumas questões acerca da literatura de testemunho e que, a nosso ver, também importam ao gênero documentário, trazidas, novamente, por Marcio Seligmann-Silva (2002). A *literalização*, isto é, “a incapacidade de traduzir o vivido em imagens ou metáforas” (2012, p. 72) e a *fragmentação*, que “literaliza a psiquê cindida do traumatizado” (ibidem). Acreditamos que a primeira seja mais controversa, uma vez que nos parece perfeitamente possível visualizar aquilo que é relatado pelo memorialista. Talvez, Seligmann-Silva esteja se referindo à incapacidade do orador criar imagens, buscando sempre a construção visceral. Na escuta, ao contrário, os relatos são fortemente palpáveis e isso se deve, algo que trataremos ao longo de nossa tese, à presença de uma categoria retórica fundamental na construção do relato memorialístico, qual seja, a *enargeia* – a descrição narrativa marcada pela vivacidade.

Por fim, falemos sobre a *cena do testemunho* que se divide, quanto à abrangência, em dois tipos: a cena do *tribunal*, na qual “o testemunho cumpre o papel de justiça histórica. Nessa mesma linha, o testemunho pode também servir de documento para a história” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 72). E uma segunda cena, caracterizada de forma mais individual, que “vê o testemunho como um momento de perlaboração do passado traumático” (ibidem). A conjugação dessas duas cenas estabelece uma construção identitária daquele que rememora o trauma, mediante a “identificação com essa ‘*memória coletiva*’ de perseguições, de mortes e dos sobreviventes” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 73).

1.3.2 O gênero cinematográfico ficcional

Uma segunda forma de discursivização do Holocausto se dá através das produções cinematográficas de cunho ficcional. Tais produções, comumente, são alvos de críticas incisivas. Para o já citado escritor espanhol Jorge Semprun, em palavras presentes em Robin (2016),

nunca se pode inventar, acrescentar um crime para melhor compreender o terror. (...) Porque não se pode dar espaço aos negacionistas que se utilizam dos erros das testemunhas para destruir todos os testemunhos e derrubar um escritor ou uma testemunha que os incomoda. (...) Certamente, inventei personagens, mas nunca se poderá dizer: “você inventou Buchenwald, como você inventou os rapazes de Semur”. (SEMPRUN, 2002 apud ROBIN, 2016, p. 267).

Toda a discussão que ampara o excerto antecedente se desenvolve a partir da estratégia da ficcionalização, que se apresenta em voga, tanto em obras literárias, quanto

em obras cinematográficas. Nesse sentido, as palavras de Semprun se fazem pertinentes na primeira forma de discursivização do Holocausto, apontada em linhas anteriores. Contudo, o cinema de ficção, parafraseando Régine Robin (2016), não goza de boa reputação nesse particular. Citemos três exemplos significativos: *O grande ditador* (1940), dirigido por Charlie Chaplin; *A lista de Schindler* (1993), dirigido por Steven Spielberg; e *A vida é bela* (1997), dirigido por Roberto Benigni.

Os trabalhos de Chaplin e Benigni trazem consigo uma problemática, uma vez que ambas são conduzidas por cineastas que se notabilizaram pelo viés humorístico em suas produções. Em *A vida é bela*, as críticas giram em torno do potencial de suavização do drama vivenciado por aqueles que enfrentaram os campos de concentração. Se o filósofo da *Escola de Frankfurt*, Theodor Adorno, postulava a impossibilidade de existir poesia após Auschwitz, o que diria ele de uma obra que leva a poesia para dentro dos campos? Independentemente do caráter controverso, a produção italiana acabou recebendo várias premiações em festivais de cinema, o que, convenhamos, não é nenhuma garantia de qualidade.

Em *O grande ditador*, por seu turno, o problema se daria a partir de uma construção imagética, no sentido de que pensar em Charlie Chaplin como uma personagem que remeteria imediatamente a Adolf Hitler, poderia, a nosso ver, trazer o risco de humanizar a figura do ditador alemão. Nesse sentido, o que temos é um jogo de imagens, isto é, uma espécie de confronto imagético: a de Chaplin (talentoso e carismático cineasta) e a de Hitler (sanguinário ditador, responsável pela morte de milhões de pessoas). Ademais, não se pode desconsiderar o caráter explosivo da temática, uma vez que o regime totalitário, que estava há sete anos no poder, quando do lançamento do filme, já havia proporcionado traumas significativos. A historiadora do discurso Régine Robin traz um questionamento pertinente para a discussão:

Figurar o infigurável, saber que existe o irrepresentável, mas ainda assim pretender, por meio da escrita, palavras, fotografias, cinema, pintura, instalação, teatro, dar conta desse infigurável e de nossa relação com esse passado que nos escapa. Tratar-se ia de uma posição ética? (ROBIN, 2016, p. 305).

As adjetivações “infigurável” e “irrepresentável”, apresentadas por Robin, merecem destaque, pois elas evocam um mecanismo de interdição, no sentido de que o Holocausto seria um acontecimento dificultador de construções artísticas. Ao mesmo tempo, a autora estabelece uma contraposição, a partir dos conectores “mas, ainda assim”. O que se pode notar é o caráter polêmico atrelado às produções que lidam com

tal temática. Esse caráter vem carregado de um componente presente no questionamento que encerra o excerto antecedente: *a posição ética*. Para não alongar muito a discussão, podemos trazer um exemplo de produção fílmica, que, não obstante o fato de ter sido amplamente premiada em diversos festivais de cinema, acabou sendo alvo de problematizações intensas a respeito dos limites da representação. Estamos falando do já mencionado *A lista de Schindler*, de Steven Spielberg. Claude Lanzmann apresentou ideias que se mostram notoriamente contrárias ao trabalho conduzido pelo cineasta americano. Para tanto, ele constrói um antagonismo significativo entre dois projetos de fala.

O Holocausto é único na medida em que constrói em torno de si, em um círculo de chamas, o limite a não ultrapassar, porque um determinado poder de horror é intransferível; pretender simulá-lo é tornar-se culpado da mais grave transgressão. A ficção é uma transgressão, penso profundamente que há um interdito da representação. (...) Não há um segundo arquivo em *Shoah*, porque essa não é a minha maneira de trabalhar, de pensar, e, também, porque ele não existe. (...) Para testemunhar, inventa-se uma nova forma ou se reconstrói? Eu acredito ter feito uma nova forma. Spielberg escolheu reconstruir. Ora reconstruir é, de certo modo, fabricar os arquivos. (LANZMANN, 1994, p. 7 apud ROBIN, 2016, p. 301).

A nova forma adotada por Lanzmann é a interdição no uso das imagens de arquivo, ao passo que Steven Spielberg, sob a ótica do cineasta francês, opera uma espécie de falseamento, a partir de uma enunciação impulsionada pela fabricação de arquivos. Por ora, o que queremos trazer é a dimensão polêmica alcançada por *A lista de Schindler* e o ponto fulcral para tanto se dá a partir da reconstituição de um processo de gaseamento³⁶.

³⁶ Em um primeiro momento, as execuções por gaseamento visavam a atender ao programa de eutanásia, no qual pessoas deficientes, físicas ou mentais, eram executadas. O historiador americano Raul Hilberg nos relata que foram exterminadas, entre 1940 e o início de 1941, “70 mil adultos em estações de eutanásia equipadas com câmaras de gás e monóxido de carbono puro e engarrafado” (HILBERG, 2016, p. 1076). A partir da *Aktion Reinhardt*, os extermínios cresceram exponencialmente, atingindo judeus, testemunhas de Jeová, homossexuais, ciganos, comunistas, e inimigos do *reich* em geral. “As câmaras de gás, disfarçadas de chuveiros, não eram maiores do que uma sala média comum, mas, durante a operação de intoxicação, ficavam lotadas. Num primeiro momento, nenhum campo tinha mais do que três câmaras” (HILBERG, 2016, p. 1083). Contudo, é sabido que, com a *solução final*, os campos passaram por expansões, que culminaram no complexo Auschwitz-Birkenau. O processo incluía o aprisionamento das pessoas nas câmaras, que, eram móveis, como, por exemplo, no campo de Chelmno – vans-câmaras de gás –, e fixas, como na maioria dos campos de extermínio. Um dos produtos mais utilizados era o cianeto de hidrogênio, conhecido como Zyklon B, um agente de poder letal que, conforme nos informa Hilberg, matava com apenas uma dose de 1 miligrama por quilo do peso corporal. As câmaras eram limpas pelos membros do *Sonderkommando* e os cadáveres tinham dois destinos, que variavam de acordo com o *modus operandi* adotado pelo campo: os fornos crematórios – em Auschwitz, por exemplo, existiam cinco – e as valas. Rudolf Höss, comandante de Auschwitz, acreditava, e tal posição era compartilhada com Heinrich Himmler, que as execuções por gaseamento eram vantajosas, pois não abalavam psicologicamente os homens da SS, pelo fato de ser um processo destituído de derramamento de sangue.

A história se passa no campo de concentração de Plaszów, localizado nos arredores da cidade de Cracóvia, na Polônia. Oskar Schindler era um empresário alemão, filiado ao partido nazista, mais por conveniência, do que por convicção ideológica. Steven Spielberg utilizou como principal fonte de pesquisa a obra homônima à produção fílmica, escrita em 1982 pelo romancista e dramaturgo australiano Thomas Keneally. Há uma consideração interessante a ser feita. O trabalho com a dramaturgia, de alguma forma, implica na presença de um elemento ficcional na obra de Keneally. Nesse sentido, diferentemente de uma narrativa testemunhal, o que temos é um discurso epidítico que exalta a figura de Oskar Schindler, como sendo alguém que saiu das entranhas do partido nacional-socialista e acabou se consolidando, e o livro deixa isso evidenciado, como um herói do Holocausto.

Ao ler a obra, a impressão que temos é de que estamos diante de um romance histórico, tanto pela abundância de diálogos, quanto pela estrutura narrativa calcada na tragédia. Para Aristóteles (1969), a tragédia se configura como uma imitação de uma ação completa, apresentando começo, meio e fim e seu objetivo fulcral é a catarse, que pode ser traduzida como purificação ou purgação. Tal definição é fundamental para pensar o trabalho de discursivização cinematográfica operado por Steven Spielberg, que foi, vale dizer, alvo de críticas contundentes.

O texto da pesquisadora Yosefa Loshitzky se revela precioso para a presente pesquisa, e isso pode ser comprovado pela autoexplicativa nomeação adotada pela autora: *Spielberg's Schindler's List versus Lanzmann's Shoah*. No tópico *The fiction of reality versus the reality of fiction*, somos diretamente remetidos para a definição que foi construída pelo notório cineasta francês Jean-Luc Godard. O artista francês afirma que “todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção (...) e quem opta por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho” (GODARD, 1985, p. 144 apud GAUTHIER, 2011, p. 12). A zona limítrofe de separação entre os dois gêneros cinematográficos, de acordo com Godard, se manifesta porosa. O gênero fílmico documental, que, por exemplo, pode lançar mão de estratégias como reconstituição de fatos passados, valendo ressaltar que *Shoah* não compartilha desse *modus operandi*, de alguma forma, flerta com o discurso ficcional. Mesmo os documentários voltados para a rememoração possuem elementos ficcionais, que são estabelecidos pelos proferimentos construídos por *atores sociais*.

No discurso fílmico ficcional, mais precisamente naquilo que o pesquisador brasileiro Alexandre Tadeu dos Santos (2013) nomeia de *docudrama*³⁷, há uma intensa busca pelo discurso histórico, calcado na “verdade” e na “realidade dos fatos”. O que se vê, portanto, é um horizonte discursivo de compartilhamento. Sendo mais claro: ao lidar com a temática do Holocausto, existe todo um imaginário de crenças e valores circulantes, o que possibilita a presença de um diálogo sedimentado a partir de uma significativa heterogeneidade. A ficção se municiaria desses elementos presentes no interdiscurso e o documentário, de alguma forma, abre um espaço de inscrição para a ficcionalização, tanto em nível de organização do discurso fílmico— da alçada do documentarista –, quanto na materialização da *mise-en-scène*, no que diz respeito à concessão da voz ao ator social, que, por ventura, poderá “carregar” seus depoimentos de elementos imaginativos. Régine Robin, a respeito da ficção realista, categoria na qual se enquadra *A lista de Schindler*, afirma:

O enunciado romanesco deve se conformar a esses conjuntos de saberes, de pré-construídos, de pressupostos e pré-assertivos que constituem conjuntos culturais, valores dominantes, ou dóxicos. Estabilidade dos códigos culturais, do *habitus*, das mentalidades, ilusão referencial, hipotaxe, todo esse arsenal de figuras da verossimilhança é o quadro necessário da ficção realista (ROBIN, 2016, p. 283).

Como complemento a essas ideias, a autora francesa aponta que a ficção realista traz consigo alguns elementos extratextuais, que se configuram como particularidades do gênero. Tais componentes se inscrevem no discurso ficcional/realista a partir de uma convocação a saberes políticos e técnicos, bem como um norteador horizonte histórico, “um real já semiotizado, já portador de redes conotativas diversas e complexa, de práticas sociais já avaliadas” (ibidem). A partir de tais caracterizações, Robin observa que o texto realista traz consigo o “real” de sua época, e trabalha apoiado em um aparato ideológico pré-formatado. Disso decorre que tal gênero é considerado “sério”, isto é, ele traz consigo um caráter estrutural, de certa forma, sisudo, pouco aberto a experimentações poéticas e cômicas – lembremo-nos das críticas direcionadas ao filme italiano *A vida é bela*.

O texto realista, que permanentemente se designa como o próprio real, deve igualmente poder, a todo o momento, se designar como texto literário – operação delicada entre todas e que não corresponde mais aos modos de representação do nosso mundo pulverizado, fragmentado, desordenado,

³⁷ Trata-se de uma modalidade marcada pelo hibridismo, em que se notam estratégias próprias do gênero documentário (entrevistas, documentos), combinadas com convenções particulares à ficção. Existem significativos exemplos na cinematografia brasileira, em que podemos destacar o trabalho da cineasta Lucia Murat, entusiasta dessa *mise-en-scène*, em obras como *Que bom te ver viva* (1989), *Uma longa viagem* (2011) e *A memória que me contam* (2012).

ferido para sempre pelo Holocausto precisamente. A estética realista é “otimista”, pois o mundo em que ela representa é totalizante (ROBIN, 2016, p. 283-284).

A seriedade ontológica da ficção realista encontra ecos nas críticas formuladas ao trabalho realizado por Steven Spielberg em *A lista de Schindler*. É interessante, inclusive, pensar na adjetivação “otimista”, presente no excerto anterior, e que tanto se faz presente na obra cinematográfica do realizador americano. Nesse ponto, nos parece válido apresentar o texto de Yosefa Loshitzky, que traz algumas palavras impactantes.

A lista de Schindler é um pastiche de estilos cinematográficos. O filme carrega a aparência de, nas palavras de Fredric Jameson, “‘perfeição’ tecnológica de um chamativo produto cinematográfico marcado pela nostalgia”. É um texto visualmente espetacular e eclético, que aproveita estilos diversos, como cinema *noir*, expressionismo alemão, neorealismo italiano, noticiários da segunda guerra mundial e novas coberturas da CNN³⁸ (LOSHITZKY, 1997, p. 109. Tradução nossa).

Analisemos uma crítica pertinente presente no excerto anterior, que, de alguma forma, poderia passar despercebida. Ao se municiar de diversos tipos de modos de organização, *A lista de Schindler* seria, no dizer de Yosefa Loshitzky, um produto cultural heterogêneo. Tal caracterização é absolutamente corriqueira em uma condição de produção marcada, citando o famoso texto de Walter Benjamin, pela *reprodutibilidade técnica*. Contudo, se o termo *produto*, ao pensarmos no tema Holocausto provoca certo constrangimento, a adjetivação *pastiche*, a nosso ver, traz consigo uma carga pejorativa, por estar sendo atribuída a um texto fílmico de cunho realista. O *pastiche*, embora não construa sua argumentação na desconstrução e na crítica, parece ser inadequado, pois, de alguma forma, ele pode corromper a identidade de uma obra realista. É claro que não estamos criticando tal modalidade discursiva, mas pensar em *A lista de Schindler* como um pastiche, implica em descaracterizar o projeto de fala de Steven Spielberg, no que diz respeito aos aspectos identitários. Seria apenas e tão somente uma apropriação de produtos e estratégias culturais já desenvolvidos e consolidados, não trazendo, portanto, nenhum tipo de contribuição artística e cultural.

Segundo Yosefa Loshitzky, há na produção estadunidense uma ausência de conclamação para um envolvimento crítico do público. A linguagem transparente, marca do cinema clássico, favorece a experiência da imersão, mas, por outro lado,

³⁸ No original: “*Schindler’s List* is as pastiche of cinematic styles. The film bears the look of, to use Fredric Jameson’s words, “the technological ‘perfection’ of the nostalgia glossy-film product”. It is a visually spectacular and eclectic text, quoting from styles as diverse as film noir, German Expressionism, Italian Neorealism, World War II newreels, and CNN news coverage”.

dificulta a criticidade. Quem discute tal questão de forma eficiente é o pesquisador brasileiro Ismail Xavier:

Num extremo, há o efeito-janela [retirado da ideia classicista de que o cinema é uma “janela para o mundo”], quando se favorece a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera – este é construído, mas guarda a aparência de uma existência autônoma. No outro extremo, temos as operações que reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, tornam a tela opaca e chamam a atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação (XAVIER, 2014, p. 9).

Se por um lado o cinema clássico favorece a imersão, podendo, através da *decupagem clássica*, criar um efeito de continuidade para a “manipulação exata das emoções” (XAVIER, 2014, p. 34), ele pode trazer um afastamento do público, no sentido de focar apenas, no caso de *A lista de Schindler*, nos 195 minutos de projeção, não expandindo o horizonte crítico. Daí a ideia de “existência autônoma” apontada por Ismail Xavier. Em um tema tão complexo como o Holocausto nazista, é fundamental que haja um trabalho memorialístico que impeça, citando Robin (2016), a banalização e a transformação desse acontecimento em apenas um emblema da cultura ocidental.

O pesquisador americano Tim Cole (1999) chama a atenção para dois riscos no processo de discursivização do Holocausto: o *mito do holocausto* – no sentido de que sua emergência possa trazer o risco de que o mito se torne mais real do que a “realidade histórica”; e o *Shoah business*, cuja intenção não é dar vazão à necessidade de abordar o tema do Holocausto, mas, principalmente, ter algum tipo de retorno financeiro e, vale dizer, que tal retorno pode vir de forma indireta, a partir de uma penetração mais forte na indústria cultural. Nunca é demais dizer que o Holocausto é um tema atraente para a indústria e as inúmeras premiações de filmes como *A vida é bela* e *A lista de Schindler* só servem para comprovar o que estamos afirmando.

Tim Cole define o trabalho de Steven Spielberg de forma implacável, ao afirmar que “A lista de Schindler nos dá um holocausto, à moda de Hollywood, com um final feliz³⁹” (COLE, 1999, p. 77. Tradução nossa). Há uma passagem que, de alguma forma, demonstra aquilo que o pesquisador americano procura dissertar. Quando o ônibus das mulheres, cujos nomes estavam presentes na lista, é deslocado para o campo de Auschwitz – o destino original seria a fábrica que Schindler abria na atual República Tcheca –, as prisioneiras enfrentam o terror dos maus tratos oferecidos pelo grande campo localizado na Polônia. Spielberg opera um polêmico falso suspense, ao levar tais mulheres para aquilo que, aparentemente, seria as câmeras de gás. Porém, para os

³⁹ No original: “*Schindler’s List* give us a Hollywood ‘Holocaust’ with a happy ending”.

leitores da obra de Thomas Keneally e para aqueles que conhecem a história, tais prisioneiras foram, de fato, libertadas pelas artimanhas operacionalizadas por Schindler. Portanto, a grande discussão gira em torno do fato de que nas câmaras de gás de Steven Spielberg, o que saía dos chuveiros era água, ao contrário dos chuveiros da “realidade” histórica. Nas palavras de Tim Cole: “Isto é Hollywood: os chuveiros produzem água quente, e não Zyklon B⁴⁰” (COLE, 1999, p. 91. Tradução nossa).

O tabu transgredido por Spielberg em imaginar o holocausto explica, de forma parcial, a recepção entusiasmada do filme por parte da crítica e do público em geral, paralela às respostas hostis de alguns judeus intelectuais, que perceberam a violação como pornográfica e dessacralizante. A penetração da câmera na câmara de gás foi percebida por alguns como uma violação do Santo dos Santos⁴¹. (LOSHITZKY, 1997, p. 111. Tradução nossa).

Pensar na discursivização, mesmo que às avessas, das câmaras de gás como um ato pornográfico seria a comprovação de que o cinema praticado por Steven Spielberg, nas palavras de Yosefa Loshitzky, se vale de um imperativo que o distancia radicalmente daquilo que foi realizado por Claude Lanzmann em *Shoah*: “mostre, não conte”. É interessante, pois esse processo construído a partir do “tornar evidente”, mesmo lançando mão da ficcionalização, no cinema de Spielberg, não prima pelo desconforto. O mesmo não se pode afirmar a respeito do trabalho de Claude Lanzmann, que, sem mostrar nenhum tipo de imagens de arquivo, consegue inquietar o sujeito-espectador a partir do processo de rememoração. Veremos isso com mais detalhes ao longo do texto.

Tim Cole aponta que o espectador de *A lista de Schindler* é colocado em uma “distância segura”. Podemos analisar tal estratégia como sendo algo do tipo, “vamos mostrar as câmaras de gás, mas fiquem tranquilos, faremos uma quebra de expectativa que minimizará o impacto das imagens”. Vale lembrar que, ao final da sequência das mulheres sendo “gaseadas” com água, o diretor nos mostra uma segunda “remessa” (o substantivo pode parecer desrespeitoso, mas era assim que os nazistas tratavam seus prisioneiros) de mulheres sendo direcionadas para as câmaras. Essas, sim, muito provavelmente “foram” (é uma obra de ficção) exterminadas. A curiosidade é que, tanto as sobreviventes, quanto às exterminadas, são despersonalizadas, em um processo diferente daquele organizado por Claude Lanzmann. Para o cineasta francês, não há

⁴⁰ No original: “This is Hollywood – the showers produce hot water, not Zyklon B”.

⁴¹ No original: “Spielberg’s transgression of the taboo on imagining the Holocaust explains partially the enthusiastic reception of the film by critics and audiences alike, as well as the hostile responses on behalf of some Jewish intellectuals who perceived this violation as pornographic and desecrating. The camera’s penetration into the gas chamber was perceived by some as a violation of the Holy of Holies”

heróis e vilões, mas, sim, a missão de testemunhar. Em *A lista de Schindler*, a enunciação fílmica é consideravelmente oposta.

Há, ainda, outros apontamentos a serem feitos que trazem uma radiografia de contrastes entre as duas *mise-en-scènes*. Uma questão que salta aos olhos já se dá a partir do projeto de fala das duas produções fílmicas. *Shoah*, embora traga depoimentos de figuras de destaque, como, por exemplo, o historiador estadunidense Raul Hilberg, não se pauta em individualizar os relatos, o que significa uma recusa absoluta por histórias predominantemente pessoais. É fácil constatar isso, pois *Shoah*, em nenhum momento, parece ser um filme sobre Filip Müller – sobrevivente do campo de Auschwitz –, sobre Raul Hilberg – pesquisador estadunidense supracitado –, ou sobre, para pegar um exemplo diametralmente oposto, Franz Suchomel – oficial nazista. O filme de Lanzmann, nas palavras de Shoshana Felman, opera uma ressignificação no trabalho de escuta e de escrita da história. A autora afirma:

A visão do filme é, ao mesmo tempo, fazer o escritor morto voltar a vida como um historiador, e fazer, por sua vez, história e historiador ganharem vida na unicidade da voz de um homem morto e no silêncio de seu suicídio⁴² (FELMAN, 1992, p. 216. Tradução nossa).

Aquilo que é ressignificado, de fato, é a ideia de figura testemunhal, que, longe de ser uma personalidade heroica, é uma porta voz da morte, do silêncio, da impossibilidade, do muçulmano e do executado – vem daí a ideia defendida por Lanzmann (2011) de *dever de transmissão dos retornantes*. Vejamos o que o documentarista francês tem a nos dizer a respeito de seu processo de organização e enunciação fílmica:

A partir do momento em que me convenci de que não haveria nem arquivos nem histórias individuais, que os vivos se retrairiam diante dos mortos para se tornar seus porta-vozes, que não haveria nenhum “eu”, por mais fantástico, atraente ou aberrante em relação à norma que pudesse ser tal ou qual destino pessoal... (LANZMANN, 2011, p. 368).

O cineasta francês ainda complementa sua ideia, afirmando que a questão da sobrevivência individual dos prisioneiros seria destituída de interesse, “uma vez que eles próprios deveriam ter morrido – motivo pelo qual eu os vejo antes como ‘retornantes’⁴³, do que como sobreviventes...” (ibidem).

⁴² No original: “The vision of the film is at once to make the dead writer come alive as a historian, and to make, in turn, history and the historian come alive in the uniqueness of the living voice of a dead man, and in the silence of his suicide”.

⁴³ Em nota de rodapé, Claude Lanzmann explica que a utilização do termo “retornante”, em francês *revenant*, suscitaria um duplo sentido, significando, também, “fantasma” ou “alma de outro mundo”.

A partir do que foi escrito, é possível compreender o antagonismo acentuado existente entre *Shoah* e *A lista de Schindler*. O que parece ter ficado evidenciado é a importância de estabelecer um paralelo entre as duas produções fílmicas, pois estamos falando de duas das mais importantes – quiçá as mais – obras cinematográficas que discursivizaram o Holocausto – cada uma delas inserida em um gênero específico. É curioso que o entendimento a respeito do modo de organização do discurso fílmico operado por Lanzmann passe pela análise da *mise-en-scène* de Steven Spielberg, pois, sejamos claros, os dois trabalhos são de uma oposição, tanto estética, quanto ideológica, clara e irrefutável.

Voltemos para *A lista de Schindler*: Se não havia a intenção de individualizar por parte de Lanzmann, o filme de Spielberg, já a partir do título, vai contra o projeto de fala do documentário francês. Na produção americana, claramente, temos a figura de um herói. Primeira questão: por que a figura heroica de Steven Spielberg é um alemão, e não um judeu?

Deixemos claro que não estamos renegando a importância de alguém como Oskar Schindler, mas até que ponto, parafraseando Pierre Vidal-Naquet⁴⁴, estamos diante de um “Schindler de papel” é algo difícil de resgatar. Respondendo a questão, podemos pensar que a escolha de um alemão para ser o herói dialoga com a visão de mundo de Steven Spielberg. Tal visão encontra plena ressonância na cinematografia do diretor americano, marcada pelo *happy end* – apontado por Tim Cole – e pela estrutura maniqueísta adotada pelo cinema hollywoodiano em diversas produções: herói x vilão. Yosefa Loshitzky observa a diferenciação dos lugares de fala das duas produções, apontando a existência de uma dicotomia: *americanismo* – de ordem do popular, ancorado na busca pelo entretenimento – e *francesismo* – sofisticado, cuja característica principal é o caráter intelectual.

Particularmente, acreditamos que esse tipo de generalização não se mostra benéfica para as discussões voltadas para a análise de obras cinematográficas, porém, elas, de alguma forma, nos fornecem uma economia cognitiva, isto é, uma chave simplificada de leitura.

⁴⁴ O teórico francês, em seu livro *Os assassinos da memória*, trava uma “batalha” argumentativa contra a corrente revisionista, que, em muitos momentos, cedia à tentação de descambar para o negacionismo. Vidal-Naquet nomeou um ensaio, presente no citado livro, de *Um Eichmann de papel*, sendo o adjunto adnominal uma referência clara à ficcionalidade, que muitos revisionistas imputavam aos fatos históricos e testemunhos oriundos do Holocausto.

A segunda questão foi ensaiada no parágrafo anterior: qual a necessidade de criar um antagonismo maniqueísta? Há uma oposição evidenciada entre duas personalidades: Oskar Schindler (o herói, aquele que luta contra o sistema opressor) e Amon Göth (o vilão inescrupuloso, que funciona como um dos operadores da máquina de morte). Curiosamente, e isso é apenas uma observação sem maiores pretensões, o ator que interpreta o empresário alemão – o irlandês Liam Neeson –, anos após a sua consagração como ator de primeiro escalão, com a indicação ao Oscar de melhor ator pelo filme de Spielberg, protagonizou uma série de filmes de ação, tais como a trilogia *Busca implacável* (2008, 2012 e 2015), *Sem escalas* (2014) e *O passageiro* (2018). Tais filmes trazem os personagens de Liam Neeson como o grande herói, isto é, alguém que consegue sair de uma situação impossível e acaba “salvando o dia”. Tim Cole faz uma afirmação curiosa a respeito da construção discursiva da figura do protagonista do filme de Spielberg:

A Lista de Schindler versa sobre um Holocausto em que um homem “bom” faz a diferença, ao contrário de um Holocausto caracterizado pela banalidade do mal e pela indiferença de muitos (...). Schindler, em essência, não é muito diferente dos heróis presentes em incontáveis filmes de ação produzidos em Hollywood – de Superman à Independence Day – que, desde o início da projeção até o aparecimento dos créditos finais conseguem, de alguma forma, salvar o planeta⁴⁵ (COLE, 1999, p. 78-79. Tradução nossa).

O pesquisador americano desloca o eixo dicotômico usual para aqueles que se propõem a entender o Holocausto, no sentido de que, em *A lista de Schindler*, não temos tanto a presença de um conflito travado entre “alemães” x “judeus”, mas, sim, um embate entre “o bom alemão” x “o mal alemão”. A consequência é uma dificuldade de identificação com as vítimas. Mesmo com a constante presença de Itzak Stern – contador judeu da empresa de Schindler – e Helen Hirsch – judia que trabalhava na residência de Amon Göth –, o que se vê é uma tentativa de construir, a partir desses dois personagens, um discurso epidítico para o empresário alemão.

A terceira questão gira em torno do tom empregado pela *mise-en-scène* de Steven Spielberg: o Holocausto é um tema que traz consigo um acentuado potencial de dramaticidade. Com isso, é válido nos perguntarmos se havia a necessidade de carregar tão emotivamente a trajetória de Oskar Schindler. A cena que mais merece nossa atenção acontece já nos momentos finais quando o empresário, após a derrota das

⁴⁵ No original: “*Schindler’s List* tells of a ‘Holocaust’ where one ‘good’ man makes a difference, rather than a ‘holocaust’ characterised by the banality of evil and the indifference of many (...). Schindler is in essence little different to the heroes in a countless number of Hollywood action movies – from *Superman* to *Independence Day* – who by the time that the credits stars to roll have managed to save the planet”.

potências do Eixo, precisa fugir, pois o exército vermelho estava prestes a adentrar na Tchecoslováquia. A fuga foi facilitada pelos funcionários judeus da empresa de Schindler e, quando ele estava prestes a entrar no carro, acontece o famoso diálogo em que ele lamenta o fato de não ter conseguido salvar mais judeus. Vale lembrar que não há essa passagem no livro de Thomas Keneally, o que nos leva a acreditar que, de fato, o cineasta estadunidense objetivou ratificar o desenvolvimento de um discurso epidítico.

Não bastava ele ter salvado cerca de 1200 judeus, era preciso, ainda, um momento catártico, tão facilmente notável em produções hollywoodianas. A ideia é deixar claro que, embora o alemão estivesse fugindo – não nos esqueçamos de que Schindler era filiado ao partido nacional-socialista – ele construiu para si uma jornada heroica que culminou na salvação de inúmeras vidas. Todavia, é válido pontuar que a impressão de *happy end* acaba deixando um mal estar, pois somos sabedores de que mais de seis milhões de judeus foram exterminados.

A partir das questões que foram discutidas até o presente momento, fica evidenciado que, embora compactuem do mesmo tema, *Shoah* e *A lista de Schindler* se distanciam de forma acentuada. O distanciamento se dá em função dos aspectos relacionados ao gênero – documentário x ficção –, mas, a nosso ver, o que parece destoar mais marcadamente é a visão de mundo dos dois diretores. A chave de leitura adotada por Lanzmann e por Spielberg passa por uma maneira distinta de discursivizar os “personagens”, e aqui não queremos diferenciar a ficção da “realidade”, a partir de visadas distintas. Conforme apontamos em linhas anteriores, Lanzmann, cuja pesquisa histórica foi pautada pelo trabalho desenvolvido por Raul Hilberg, divide seus atores sociais em uma estrutura tripartite: vítimas, perpetradores e testemunhas oculares. As três categorias marcam presença no documentário francês e, certamente, iremos analisar algumas dessas interações.

Spielberg, por seu turno, conforme observado anteriormente, oferece uma estrutura binária e maniqueísta: herói x vilão, que resultaria em outra relação, oposta à enunciação fílmica construída pelo cineasta francês: sobreviventes x resgatadores. Sobre essa questão, Tim Cole, em referência às palavras de Raul Hilberg, afirma que “o holocausto não é lugar para procurar por heróis⁴⁶” (COLE, 1999, p. 81. Tradução nossa). O autor desenvolve melhor a ideia, ao dizer que “na busca por heróis no passado, Spielberg não fez nada novo. Como o exemplo de Yad Vashem mostra, Israel

⁴⁶ No original: “the holocaust is not the place to look for heroes”.

se engajou no processo de busca por heróis do holocausto nos anos 1950 e 1960⁴⁷” (ibidem).

A construção de uma dicotomia herói x vilão traz consigo o risco de restringir o enfoque, no sentido de relegar para segundo plano toda a espessura histórica. Lanzmann, ao trazer a tríade vítimas, perpetradores e testemunhas oculares, procura alargar o horizonte discursivo a ser construído, muito embora ele tenha sido criticado por abordar apenas a questão do extermínio de judeus.

Em defesa do cineasta francês, acreditamos que se ele se propusesse a lidar com outros extermínios operados pelo nacional-socialismo, seu filme ficaria inviável no ponto de vista de distribuição e vale ressaltar que as quase dez horas de projeção já dificultaram a exibição. Alguém poderia refutar dizendo que o que Steven Spielberg se propôs a fazer foi relatar a história de Oskar Schindler. A nosso ver, isso não parece ser um problema. O que se discute é o enfoque dado aos antagonismos: um herói, citando Joseph Campbell (2007), que recebe um “chamado”; passa por transformações – Campbell trabalha, entre outras, com três construções da figura do herói que são adequadas ao filme de Spielberg: *herói como amante*, *herói como redentor do mundo* e *herói como santo* (Tim Cole chega ao ponto de dizer que Schindler é uma construção narrativa que emula a figura de Jesus Cristo); e a partida do herói – o desfecho apoteótico e emocional com a famosa cena de despedida, já mencionada em nosso texto.

Em contrapartida, temos a construção de um vilão tão estereotipado e caricatural, que acaba dificultando na reflexão a respeito da adesão, por parte do povo alemão, a um regime assassino. Parece haver um descolamento, um alheamento, que, se por um lado aproxima o público através da imersão propiciada pela linguagem clássica, por outro, provoca uma cisão, uma separação – daí a ideia de *safe distance*, observada por Cole (1999), entre a ficção histórica e a “realidade” histórica. Concluindo nosso estudo de caso, podemos afirmar que *A lista de Schindler* é uma ode ao heroísmo e aos que sobreviveram, ao passo que *Shoah* lida com a discursivização da morte. São enfoques completamente antagônicos e os epílogos se mostram reveladores: a chegada e o estabelecimento dos sobreviventes na “terra de Sião” x o passado constantemente presentificado.

⁴⁷ No original: “in seeking for heroes in the past, Spielberg has not done anything new. As the example of Yad Vashem (...) shows, Israel engaged in a process of looking for ‘Holocaust heroes’ in the 1950s and 1960s”.

O que se mostra notável, a partir de do que foi dissertado até o momento, é que lidar com o Holocausto através da ferramenta da ficção é uma tarefa delicada. Há um componente ético proeminente e ele, nos parece, precisa estar sempre no “radar” dos cineastas que se propõem a discursivizar o genocídio nazista. Claude Lanzmann, conhecido pelo radicalismo de suas ideias, chegou a afirmar que “a verdade elimina a possibilidade da ficção⁴⁸” (LANZMANN, 1985 apud FELMAN, 1992, p. 206. Tradução nossa). Nesse ponto, o cineasta francês parece ter ultrapassado um pouco os limites. Acreditamos que as críticas concedidas ao filme de Spielberg, em nenhum momento, devem passar pela interdição à discursivização por meio do gênero ficção. Até mesmo porque, conforme foi mostrado em linhas anteriores, a ficção é uma inscrição inevitável no processo de representação.

1.3.3 Documentários amparados por imagens de arquivo

A terceira forma de discursivização, pertinente para a discussão que buscamos desenvolver, se dá a partir da proeminente utilização de imagens de arquivo. Aqui, mais uma vez, percebemos o significativo antagonismo em relação ao *modus operandi* adotado pelo cineasta responsável por *Shoah*. Como se dá a organização fílmica desse tipo de documentário? Esse é o ponto de partida para compreender esse modo de organização e nos parece que as imagens de arquivo podem exercer a mesma função semântica dos relatos testemunhais. Mas, apesar de parecerem ocupar a mesma função, não acreditamos que a adoção de uma forma, necessariamente, implique na exclusão da outra. Qual seria tal função?

No que diz respeito à organização discursiva, podemos pensar nas imagens de arquivo e nos relatos testemunhais como elementos ativadores do processo de *embreagem temporal*, que, segundo Fiorin (2016), é um recurso utilizado para criar um efeito de presentificação do passado. Ao utilizar esse tipo de estratégia, o documentarista resgata “o tempo das brumas da memória...” (FIORIN, 2016, p. 43). Significaria, portanto, dizer que o momento presente da enunciação, fílmica em nosso caso, é “invadido” pelo passado, processo natural, se pensarmos em produções fílmicas voltadas para lidar com acontecimentos históricos. Enfatizemos que, embora sejam inscrições do passado no presente, as imagens de arquivo carregam consigo o estatuto de atestado documental.

⁴⁸ No original: “the truth kills the possibility of fiction”.

O trabalho com os arquivos é uma busca pelos rastros, pela investigação de algum registro histórico que, de alguma forma, possa contribuir na “iluminação” de determinada “realidade”, obscurecida pelo esquecimento fortuito ou pelo esquecimento proposital. O problema que parece existir entre a *mise-en-scène* testemunhal e a *mise-en-scène* construída através de imagens de arquivo decorre do potencial deslizamento existente entre a veracidade e a utilização farsesca. Esse é o ponto fulcral da polêmica na qual se envolveram Claude Lanzmann e o filósofo francês Georges Didi-Huberman.

A polêmica se desenvolveu a partir de uma exposição intitulada *Memoire des camps*, que aconteceu entre os dias 12 de janeiro e 25 de março de 2001, no Hotel Sully, localizado em Paris. É válido afirmar que toda a exposição causou grande incômodo a Claude Lanzmann, contudo, o estopim teria sido a divulgação de quatro fotos, que segundo os organizadores da exposição, teriam sido tiradas por judeus que faziam parte do temido *Sonderkommando*⁴⁹. Poucos foram os que saíram vivos e, detalhe importante, eles se constituíram em uma espécie de *leitmotiv* para o trabalho realizado por Lanzmann em *Shoah*.

As intervenções de Georges Didi-Huberman durante a exposição e, principalmente, seu famoso texto intitulado “Imagens apesar de tudo”, provocou a ira em Lanzmann. Segundo o cineasta francês, além de uma distribuição aleatória, adjetivada por ele de “balaio de gatos”, de todo o material fotográfico, as quatro imagens em especial, segundo Lanzmann, traziam a ilusão de que haviam sido tiradas do interior de uma câmara de gás. A fala de Lanzmann é arrebatadora:

Nosso comentarista, porém, é um trapaceiro; é possível, se as quatro fotos foram tiradas do interior da câmara, manipulando-se a verdade e atordoando os leitores, por contiguidade, derivação, confusão e deslocamento de sentido, dar a entender que existem fotografias da morte nas câmaras de gás, o que o título de seu texto sugere: “imagens apesar de tudo”. Não são poucos os que, como ele, querem imagens. (...) Eu não produzi *Shoah* para atender aos revisionistas ou aos negacionistas: com essa gente não se discute, e nunca me ocorreu fazer isso. Um coro imenso de vozes – judias, polonesas, alemãs – dá testemunho em meu filme, numa autêntica construção da memória, daquilo que foi perpetrado (LANZMANN, 2011, p. 407).

É válido recordar que o projeto de fala de Claude Lanzmann gira em torno da discursivização da morte e, nesse sentido, os *atores sociais* impulsionadores de sua *mise-en-scène* acabam sendo os membros dos chamados comandos especiais. Portanto,

⁴⁹ Termo que recebeu a tradução de *comando especial*. A linguagem do regime nazista, e isso foi apontado pelo linguista polonês Victor Klemperer (2002), trazia como marca a modalização. O comando especial era composto por judeus, que tinham a dolorosa incumbência de limpar as câmaras de gás, após o processo de extermínio de seus pares. Além de limpar as câmaras, eles, comumente, tinham que examinar os corpos, separando materiais que, por ventura, poderiam ser utilizados financeiramente pelo *Reich*.

o suposto falseamento das fotografias implica diretamente em um artifício para o negacionismo. Para Lanzmann, não havia necessidade de provas materiais, principalmente se elas foram “fabricadas”, pois os *retornantes* estavam vivos e se colocaram, tanto em *Shoah*, quanto em algumas obras literárias de testemunho, a serviço de uma “missão”, que consistia na revelação dos bastidores de uma história política construída a partir da violência, da intolerância de uma burocracia organizada para a destruição.

A questão que se coloca, e, vale dizer, ela não será aprofundada por uma absoluta inadequação em relação ao nosso propósito: o testemunho também não pode ser construído a partir de falseamento ou de ficcionalidades? O que se percebe é a necessidade de uma justa medida, isto é, um uso responsável, tanto dos relatos, quanto das imagens. Georges Didi-Huberman afirma que, apesar de o arquivo estar diretamente vinculado na construção de um “efeito de real”, ele não é o “*reflexo* puro e simples do acontecimento, nem sua pura e simples “prova”. Pois ele deve ser sempre elaborado mediante recortes incessantes, mediante uma montagem cruzada com outros arquivos” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 131).

Ao raciocinar a respeito das imagens de arquivo vinculadas aos discursos fílmicos documentais que trazem a visada histórica, uma produção notadamente importante acaba sendo *Noite e neblina*, dirigida por Alain Resnais e lançada comercialmente em 1955, apenas dez anos após o fim do regime nacional-socialista. *Noite e neblina* tem a duração de pouco mais de 30 minutos. Nessa curta metragem, Resnais busca trazer uma contextualização histórica, partindo da ascensão da máquina de morte nazista em 1933, e culminando no momento presente da enunciação, que prima em olhar para esse passado recente, buscando, de alguma forma, expurgá-lo. Um dos primeiros textos narrados é impactante: “O sangue coalhou, as becas calaram-se. Os blocos já não são visitados a não ser por uma câmera. Uma erva daninha cresceu e cobriu a terra usada pelos pisamentos dos presos”.

Nesse excerto, há uma intercessão com o trabalho de Lanzmann, no sentido de que tal texto poderia ilustrar as visitas do cineasta de *Shoah* nos campos de Treblinka e Sobibor, por exemplo. Contudo, Resnais patemiza seu discurso fílmico mediante a utilização de uma *voice over* que transmite um caráter de urgência – e a trilha sonora ampara essa tentativa, alternando entre tons de suspense entrecortados por momentos melancólicos.

Além disso, o modo de organização da produção fílmica se dá através de uma segura narrativa, no que diz respeito à imposição de voz, que, paradoxalmente, apresenta um conteúdo poético. Somos submetidos a imagens chocantes. Duas paixões se mostram proeminentes: a tristeza e a indignação. Porém, como não há um relato, tais emoções são suscitadas pelo arquivo e por aquilo que o ampara, ou seja, pelo trabalho de montagem. As emoções supracitadas serão mais bem trabalhadas ao longo de nossa tese.

Podemos perceber, portanto, diversas estratégias alheias ao que fora praticado por Claude Lanzmann, como, por exemplo, a utilização de trilha sonora, além, é claro, do uso dos arquivos. Contudo, há um caráter ainda mais diferenciador entre as duas obras: Resnais confere um caráter de urgência ao seu trabalho, pois *Noite e neblina* é denunciatório, no sentido de que as imagens presentes no fio do discurso fílmico trazem o ineditismo como marca – foram extraídas das filmagens de equipes britânicas, no momento de libertação do campo de Bergen-Belsen. Quando Resnais lançou sua obra, o interdiscurso *literatura de testemunho* não se mostrava tão rico, em relação ao momento histórico de lançamento de *Shoah*. Talvez seja por isso que Claude Lanzmann tenha adotado como projeto de fala a discursivização da morte, pois esse era um tema menos comum entre aqueles que primaram em lidar com o Holocausto. Em *Shoah*, não há esse caráter urgente, que foi adotado por Resnais. O que há no documentário analisado é a escuta, a troca dialogal e a busca pela rememoração testemunhal.

Em *Noite e neblina*, o arquivo seria o gatilho, se configurando, portanto, em um elemento constituinte do discurso fílmico. Ele seria uma inscrição do passado. Em *Shoah*, é diferente, uma vez que o próprio documentário se constituiria em arquivo. Denise Maldidier e Jacques Guilhaumou (2016) afirmam que a partir do arquivo, o sentido se dá “mediante uma diversidade máxima de textos, de dispositivos de arquivo específicos sobre um tema, um acontecimento, um itinerário” (MALDIDIER, GUILHAUMOU, 2016, p. 238). Ele, à luz dos dois autores, seria, “um dispositivo não fortuito que constitui figuras distintas” (ibidem.). Ora, evidentemente *Noite e neblina* constitui um arquivo, mas em fricção com os discursos fílmicos que lidaram com o Holocausto. Em *Shoah*, isso se dá de forma ainda mais acentuada, pois ele também faz parte de um interdiscurso, porém, seu intradiscurso é marcado por contradições internas, por uma heterogeneidade, que longe de ser fortuita, transmite a força enunciativa do trabalho organizado por Claude Lanzmann.

Trazendo a discussão para a contemporaneidade, um cineasta que consegue estabelecer um uso significativo dos arquivos é o cambojano Rithy Pahn. Seu diferencial se dá a partir de uma construção cenográfica que prima pela utilização, tanto dos arquivos, quanto dos relatos testemunhais. Como ponto de contato entre as obras fílmicas, destaquemos que Pahn, a exemplo de Lanzmann e Resnais, também lida com a representação e discursivização das ações cometidas por um regime totalitário, a saber, o Khmer Vermelho – liderado por Pol Pot, que vigorou no Camboja de 1975 a 1979.

A problematização que Rithy Pahn constrói nos parece interessante para pensar na força enunciativa do gênero documentário. Pahn afirma que “quando o terror passa a ocupar o espaço social e um povo inteiro é reduzido à fome, como se pode pedir aos indivíduos que analisem o que está acontecendo? Como resistir?” (PAHN, 2013, p. 65). Em seguida, o cineasta cambojano cita Primo Levi, ao dizer que aqueles que se submetem a regimes de exceção se convertem em “restos que não se rebelam”. Há, portanto, duas visadas: a de alerta – evitar que regimes como esse emergjam no futuro e a denúncia – “iluminar” os rastros e dar voz aos silenciados. Para tanto, Pahn não privilegia estratégias fílmicas, utilizando, desde arquivos e testemunhos a recursos originários do cinema de animação. Vejamos o que ele nos relata:

Não faço uma memória ilustrada. Para mim, não é uma questão de fabricar miragens. O cinema documental é a escritura que eu escolhi para dar testemunho. Não concebo meus documentários como obras artísticas sobre essa coisa horrível que é o genocídio. Sinto-me como um agrimensor de memórias, e não como um criador de imagens. A tarefa do cineasta é saber encontrar a medida justa, a distância adequada: nem exploração política, nem complacência masoquista, nem sacralização. A memória deve ser um ponto de referência. Deve continuar sendo humana (PAHN, 2013, p. 66).

No excerto anterior, parece haver uma primazia do humano, no sentido da utilização das imagens de arquivo se configurar como um ativador da memória. Pahn (2013) afirma que o seu trabalho documental é escutar, ou seja, todos os artifícios e estratégias técnicas são utilizados em prol da construção de um relato testemunhal. Se Lanzmann se municia apenas dos questionamentos oriundos da interação, o cineasta cambojano não abre mão de trabalhar nos arquivos, em busca de rastros e de vestígios de um regime assassino. Há um ponto de convergência entre o cinema praticado pelo documentarista asiático e pela *mise-en-scène* construída por Lanzmann. Tal convergência se dá no importante documentário *S21- a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002).

Neste documentário, Pahn retorna ao centro de detenção S21 e leva consigo uma série de *atores sociais*, que vão desde os que foram torturados, aos agentes torturadores.

Esse é o ponto de convergência: escutar os perpetradores. A divergência é que Rithy Pahn opera uma verdadeira fricção entre os relatos testemunhais e as imagens de arquivos, valendo ressaltar que o regime de Pol Pot também primava pela destruição dos rastros. A documentarista e pesquisadora brasileira Anita Leandro, notória especialista na obra do cineasta cambojano, tece algumas palavras importantes sobre a função das imagens de arquivo na obra desse cineasta.

Procurar uma história contida nos arquivos, fazer ouvir o testemunho silencioso das imagens e dos lugares. O cinema de Rithy Pahn cria as condições para esse comparecimento do arquivo no presente, permitindo às imagens e aos lugares fazerem um relato dos fatos, por si próprios, com a ajuda da pessoa filmada, sem precisar de comentário ou de entrevista, graças, apenas, ao gesto simples de uma montagem produzida dentro do plano, que aproxima o passado mudo dos mortos do presente cego dos vivos (LEANDRO, 2013, p. 195 e 196).

O mecanismo de embreagem temporal se apresenta marcante no texto de Leandro. Essa aproximação do passado dos mortos suscitaria uma atividade, de certa forma missionária, de conceder voz a esse “passado mudo” e trazer a luz para o “presente cego”. A única questão que nos parece controversa é a aparente primazia dos arquivos, já que Leandro afirma que a “pessoa filmada” ajuda as imagens e os lugares na construção do relato dos fatos. Analisando as falas de Rithy Pahn e assistindo a seus filmes percebemos que, ao contrário, os arquivos e imagens servem de suporte para essa pessoa filmada e que, efetivamente, os fatos emergem através da voz desses *atores sociais*. Mas, de qualquer forma, o que se percebe é que o arquivo está, na concepção, por exemplo, de George Didi-Huberman, longe de ser um artifício que busca o falseamento.

Não se percebe porque motivo um pedaço de real – o documento de arquivo – atrairia tão facilmente o “desmentido” do real. Não se percebe porque motivo o facto de se questionar uma imagem de arquivo equivaleria de modo tão mecânico à recusa de escutar a “palavra humana”. Questionar uma imagem não releva apenas de uma “pulsão escópica”, como julga Lanzmann: é lhe necessário cruzar de novo e constantemente acontecimentos, palavras, textos. (...) o arquivo – massa frequentemente inorganizada de início – só se torna significativa ao ser pacientemente elaborado. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 124).

Ainda assim, Claude Lanzmann se mostra um notório opositor desse tipo de artifício. Didi-Huberman (2012) observa:

O arquivo, continuará ele [Lanzmann] a defender, não comunica senão informações enquanto ‘imagens sem imaginação’, não afeta nem a emoção, nem a memória, e só permite apurar, na melhor das hipóteses, coisas exactas, nunca a verdade (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 127).

É curioso esse antagonismo apontado entre a exatidão e a veracidade. Há, nos parece, o combate a uma espécie de “ilusão do real”, originário do efeito de “exatidão” das imagens de arquivo. O relato testemunhal traz consigo o contingente, isto é, evidencia a falha, o lapso, o resto e isso, pelo que podemos entender, é o mais próximo que se pode chegar da “verdade” almejada por Lanzmann. Esse é o tema do próximo tópico, em que procuraremos entender o funcionamento discursivo do discurso fílmico documental contemplado pela presente pesquisa.

1.3.4 A interdição do arquivo e o primado do testemunho

Assim como os *filmes-diário* do cineasta lituano Jonas Mekas⁵⁰, o modo de organização do discurso fílmico documental, construído por intermédio de uma *mise-en-scène* voltada exclusivamente para os relatos testemunhais, traz o nome de um cineasta como principal representante: estamos falando, obviamente, de Claude Lanzmann.

É pertinente citar o trabalho de Jonas Mekas, uma vez que tal diretor constrói uma obra cinematográfica, quase que completamente, voltada para a utilização dos arquivos. Afirmamos reiteradamente que tal estratégia não era utilizada por Claude Lanzmann, que explica a missão última de seu filme: “substituir as imagens inexistentes da morte nas câmaras de gás” (LANZMANN, 2011, p. 365). Ora, apesar de pontos de contatos históricos similares – o impacto do nacional-socialismo –, estamos diante de duas estratégias distintas: a de Mekas consiste em uma rememoração construída a partir de fragmentos registrados imagetivamente, isto é, um passado que se materializa a partir do arquivo; Lanzmann, ao contrário, parte da inexistência do registro e a substituição mencionada por ele se dá a partir do desenvolvimento de uma troca interacional, mediante um processo dialético, que coloca em perspectiva diversos depoimentos.

⁵⁰ O regime nacional-socialista teve um impacto fundamental na vida de Jonas Mekas. À parte o fato de ter se livrado dos campos de extermínio – e isso não é nada irrelevante –, o cineasta lituano sofreu, de forma acentuada, os efeitos do regime de Hitler, pois a única forma encontrada por ele para “escapar das garras” do nacional-socialismo foi emigrar para os Estados Unidos. É interessante pensar que seus filmes eram considerados meras brincadeiras de criança; Ele tinha uma câmera e filmava tudo ao seu redor. A partir do exílio nos Estados Unidos, Mekas, de fato, buscou romper a fronteira do público e do privado, lançando no circuito seus filmes, cuja organização recebeu o nome de *filmes-diário*. O nome é autoexplicativo, pois, Mekas prima em relatar o cotidiano ao seu redor, trazendo um efeito de deslizamento entre o passado e o presente, o que se configura em um mecanismo de *embreagem temporal*. São filmes que trazem como marca a nostalgia e a saudade. As principais obras construídas sob o prisma dessa *mise-en-scène* são: *Walden* (1969); *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1971); e *Lost, lost, lost* (1976).

A questão que se coloca: Lanzmann não vivenciou as experiências dos campos de concentração; além disso, não nos é informado se o cineasta teve algum parente próximo que foi deportado. Portanto, é válido compreender os fatores que aproximaram o cineasta francês de um tema tão delicado.

Primeiramente, é importante destacar que as questões relacionadas ao judaísmo já se apresentavam prementes na vida de Lanzmann, cuja origem era judaica. Nesse sentido, aquilo que o pesquisador americano Bill Nichols (2014) nomeia de *eu falo de nós para vocês*⁵¹ encontrou alguma ressonância na obra cinematográfica de Claude Lanzmann, que, evocando a classificação instituída por Raul Hilberg, podia ser classificado como testemunha ocular, com o agravante de ser judeu. Acaba sendo curioso o papel de Claude Lanzmann em *Shoah*, pois ele tem pontos de contato com as vítimas – origem étnica – e com as testemunhas oculares⁵² – teve conhecimento das ações do regime, mas não foi diretamente impactado. E ainda podemos pensar na categoria perpetradores, pois, conforme denúncia formulada por Hannah Arendt (1999), os conselhos judaicos⁵³ exerceram um papel importante no processo de extermínio.

⁵¹ Esse tipo de abordagem se constrói a partir da redução das distâncias existentes entre as categorias *sujeito-da-câmera* e *ator social*, no sentido de o documentarista também se enquadrar no perfil escolhido para ser abordado em uma determinada produção. O cineasta Rithy Pahn, por exemplo, prima em criar filmes a partir dessa visada, pois ele, a exemplo dos entrevistados de diversos de seus filmes, sofreu diretamente os impactos do Khmer Vermelho. Além dessa abordagem, Nichols observa a existência de outros dois tipos de *mise-en-scène*: *Eu falo deles para você*, em que o documentarista pode assumir a função de porta voz de um grupo do qual ele não faz parte – aqui vemos um uso proeminente da chamada *voice over*; e *Ele fala deles – ou de alguma coisa – para nós*, no qual existe uma clara ideia de separação entre o documentarista e o público, sendo, normalmente, um discurso fílmico mais marcado pela objetividade – Nichols aponta as produções institucionais como sendo pertencentes a esse tipo de modo de organização.

⁵² Com a finalidade de evitar repetições terminológicas, utilizaremos, em algumas passagens, os itens lexicais *vizinhos*, *testemunhas* e *espectadores locais* como sinônimos de *bystanders*.

⁵³ Raul Hilberg (2016) observa, e isso foi mencionado no capítulo anterior, que, a partir do século IV d.C, existiram três tipos de políticas antijudaicas: *conversão* (“vocês não têm o direito de viver a sua fé entre nós”); *expulsão* (“vocês não podem viver entre nós”); e *aniquilação* (“vocês não podem viver”). O *Terceiro Reich* adotou a última política, que recebeu o nome de *solução final para a questão judaica*. Algumas correntes historiográficas acreditam que o extermínio de judeus foi algo contingencial, isto é, emergiu a partir de uma sucessão de acontecimentos. Outra corrente, sendo Raul Hilberg um dos membros mais destacados, acreditam em um *continuum*, ou seja, o Holocausto fazia parte da estrutura de poder do regime nazista, estando presente quando tal regime ainda estava sendo pensado teoricamente por nomes como Alfred Rosenberg - *o mito do século XX* - e Adolf Hitler - *Minha luta*. A etapa da *aniquilação* se subdivide em quatro tópicos, sendo as três primeiras vinculadas à emigração forçada: *definição* (estruturada a partir de uma significativa diferenciação racial); *expropriação* (retirada de todos os bens); *concentração* (construção de guetos separatórios); e *aniquilação* (cuja definição foi formulada na famosa Conferência de Wannsee, realizada em 20 de janeiro de 1942 e presidida pelo “braço direito” de Heinrich Himmler - *Reinhardt Heydrich*). Não é por acaso que a *solução final para a questão judaica* também recebe o nome de *Aktion Reinhardt*. Os *conselhos judaicos* estão localizados entre as terceira e quarta etapas, mais precisamente a partir da construção dos chamados guetos. Os conselhos eram formados por judeus que exerciam algum tipo de liderança política junto a seu grupo. Eles contribuíram na organização do gueto, selecionando nomes que seriam deportados para os campos de extermínio. Vale lembrar que, após o fechamento dos guetos, grande parte dos membros dos conselhos foi deportada para

Embora estejamos “forçando a barra”, ao pensar em Lanzmann a partir da última categoria, o que queremos demonstrar é que os judeus, de alguma forma, estiveram suscetíveis de ocupar qualquer uma das três noções formuladas por Hilberg. Porém, não há dúvida de que a categoria vítimas seja a mais proeminente, uma vez que mais de seis milhões de judeus foram exterminados pelo nacional-socialismo.

Retomando a trajetória de Lanzmann, observamos que o vínculo com as questões judaicas se instaura já a partir de seu primeiro documentário - *Pourquoi Israel* –, lançado em 1973, e que obteve alguma repercussão na época do lançamento. Em função desse primeiro trabalho no campo do cinema, Claude Lanzmann é procurado por seu amigo – Alouf Hareven –, na época, funcionário do Ministério das Relações Exteriores de Israel, que manifesta um anseio, seguido de um convite.

Não existe nenhum filme sobre a *shoah*, nenhum filme que abarque esse acontecimento em sua totalidade e magnitude, nenhum filme que o mostre pela nossa perspectiva, pela perspectiva dos judeus. Não se trata de fazer um filme *sobre a shoah*, e sim um filme que *seja a shoah*. Achamos que você é capaz de fazê-lo (LANZMANN, 2011, p. 358. Grifos do autor).

Lanzmann (2011) confessa que seu conhecimento sobre o Holocausto era nulo – “[...] eu nunca imaginara abordar frontalmente um assunto desses. Despedi-me de Alouf atordoado e trêmulo [...], e voltei para Paris, sem saber o que decidir, calculando a imensidão da tarefa, suas impossibilidades que me pareciam incontáveis...” (ibidem). Isso não se devia, segundo ele, a um desinteresse, mas, de alguma forma, o acontecimento era recalcado pelo diretor, em função de um pavor pela contiguidade temporal existente entre sua vida e a vida daqueles que sentiram mais fortemente os impactos do regime nazista. Vejamos o que ele nos revela:

Eu tinha sido um absoluto contemporâneo da *Shoah*, poderia ter sido sua vítima, mas o pavor que ela me inspirava toda vez que me atrevia a pensar nela acabara por renegá-la a um outro tempo, fora do tempo humano, um quase lendário *illo tempore*. Aquilo não podia ter acontecido no meu tempo, o pavor obrigava ao afastamento (ibidem).

Entretanto, apesar de todos os contratempos operacionais e psicológicos e impulsionado pelas palavras de Alouf Hareven, o documentarista francês dá início

os campos. Hannah Arendt (1999) chama a atenção para o depoimento de um antigo prisioneiro de Theresienstadt: “o povo judeu como um todo se comportou magnificamente. Só a liderança ‘falhou’ – ou justificavam os funcionários judeus citando todos os louváveis serviços que eles prestaram antes da guerra, e acima de tudo antes da era da Solução Final, como se não houvesse diferença em ajudar os judeus a emigrar e ajudar os nazistas a deportá-los” (ARENDR, 1999, p. 307). Vale lembrar, ainda, que a ideia de implementação dos *conselhos judaicos* se insere na tática do “dividir para governar”. Mesmo nos campos de concentração, tal artifício também imperou, com o advento da função de *Kapo* – uma espécie de líder entre as equipes de trabalho. É sabido que a maioria dos *Kapos* era formada por criminosos comuns – não judeus. Porém, alguns detentores da “etnia” judaica conseguiram a “regalia” de comandar grupos de trabalho nos campos de concentração.

àquilo que ele mesmo nomeou de *aventura* – “contudo, algo muito forte, violento até, dentro de mim, me inclinava a aceitar (...) Mas dizer sim significava renunciar a todas as prudências e estabilidades (...) significava optar pelo desconhecido...” (ibidem). A estabilidade da qual ele nos fala se dá, justamente, em função de uma carreira consolidada no jornalismo – ele escrevia artigos para a revista *Les Temps Modernes* e dirigiu a publicação após a morte de Jean-Paul Sartre, amigo do cineasta. Não obstante, vale ressaltar que Claude Lanzmann era um *bon vivant* e gozava da companhia de importantes figuras da intelectualidade francesa, como o próprio Sartre, além de Simone de Beauvoir – sua amante durante um tempo e que, mesmo com o término do relacionamento, continuou desfrutando da companhia, tanto da escritora, quanto de Sartre; além de nomes como Raymond Aron, Maurice Merleau-Ponty e Michel Piccoli.

Trazer alguns dados biográficos de Claude Lanzmann parece ir contra os postulados teóricos construídos pela AD, que trata o *sujeito* como uma categoria. Em nossa defesa, a ideia de trazer algumas pequenas informações sobre o documentarista visa, justamente, a compreender o espírito da época no qual *Shoah* foi “confeccionado”. O fato de Claude Lanzmann fazer parte de um círculo intelectual, de alguma forma, traz implicações para sua obra, principalmente se pensarmos na defesa das convicções, tanto ideológicas, quanto técnicas.

Pourquoi Israel, primeiro trabalho cinematográfico de Lanzmann, foi lançado em 1973, ou seja, quando o diretor tinha 48 anos. Ele já possuía uma trajetória profissional e uma vida intelectual desenvolvida. Em seguida, veio o projeto de dirigir *Shoah*. Portanto, o que se nota é o cinema sendo utilizado como uma ferramenta ideológica e não a “aventura” de um jovem cineasta em busca de experimentações. Por mais que *Shoah* não seja fruto de uma ideia concebida por Lanzmann, ele acabou, a partir de uma maturidade intelectual, criando uma obra autoral⁵⁴, marcada por

⁵⁴ Eis uma das questões mais controversas relacionadas à sétima arte, pois compreender a fronteira que limita uma obra autoral de outra mais, digamos, industrial não é uma tarefa simples. A noção de *cinema de autor* ganhou força a partir da *nouvelle vague*, “escola” vanguardista de cinema que surgiu na França no início da década de 1960 e que teve a liderança de nomes como François Truffaut e Jean-Luc Godard. Uma leitura leviana poderia estipular o cinema produzido em Hollywood como sendo industrial e o cinema produzido em outros países como sendo de autor. A questão que se coloca: a *Globo Filmes*, nesse sentido, produzia filmes de autor e o cinema de nomes como Alfred Hitchcock e Billy Wilder seria meramente industrial? Certamente que não. Embora seja complexo estabelecer diferenciações, o que se pode afirmar é que o conjunto da obra pode ser uma boa “régua” para a medição. O fato, trazendo a discussão para o gênero documentário, é que a ausência de visibilidade e a relativa liberdade narrativa – João Moreira Salles (2005), por exemplo, aponta que os documentários são destituídos de padronização industrial – pode aproximar o discurso fílmico documental de uma visada mais autoral, lembrando que

estratégias concretizadas com base em convicções adquiridas durante o processo de pesquisa. Lanzmann se municiou de um arcabouço teórico e cultural, que contemplou nomes como Primo Levi, Robert Antelme, David Rousset, Raul Hilberg, além do importante e já citado documentário *Noite e neblina*, dirigido por Alain Resnais.

Nesse sentido, percebemos que o cineasta francês, para construir seu próprio modo de discursivização do Holocausto, precisou lidar com dois tradicionais modos de discursivização discutidos em nosso texto: o modo literário e o modo cinematográfico utilizador de imagens de arquivo. Com isso, se percebe a importância da questão interdiscursiva, pois não há o “grau zero”. Ademais, é factível apontar a existência de elementos dóxicos circulantes, que impulsionam na produção discursiva. Há, portanto, um processo de fricção entre produções, tanto literárias, quanto cinematográficas, anteriormente produzidas, com os valores vigentes e que atravessam a trajetória do cineasta. Tudo isso precisa ser levado em consideração para a construção de um projeto de fala.

Eu ignorava por completo como iria proceder, que audácia insana teria de mobilizar, a que perigos teria de me expor. Soube também muito cedo que não recorreria a imagens de arquivo. O motivo mais forte e mais luminoso dessa recusa não me ocorreu de imediato, só se tornando evidente quando entendi que filmes esperavam de mim (...). De leitura em leitura, de mês em mês, meu filme, se posso assim falar, ia se construindo negativamente, por tentativa e erro. (LANZMANN, 2011, p. 359-360, 361).

Percebemos, portanto, uma tomada de decisão do documentarista, isto é, a interdição das imagens de arquivo. Pontuamos, anteriormente, a controvérsia existente entre Claude Lanzmann e o filósofo francês Georges Didi-Huberman, que se deu em função de uma suposta foto retirada por membros do comando especial. Um dos pontos fulcrais para o posicionamento, de certa forma, intransigente de Lanzmann gira em torno do grau de veracidade de tal fotografia.

É válido destacar que tal construção discursiva não parece ser fruto de uma convicção anterior ao processo de produção de *Shoah*. Essa convicção a respeito desse tipo de estratégia surge no processo de pesquisa. O diretor nos revela um profundo incômodo ao assistir diversas produções sobre o Holocausto, que lançaram mão das imagens de arquivo. Uma, em especial, causou embaraço a ele. Ela se chama *Le Temps du Ghetto* (Nos tempos do gueto), de Frédéric Rossif. Lanzmann afirmou ter se chocado com a ausência de fontes, isto é, os documentos apresentados em tal documentário não

para Bill Nichols (2014), os documentários proporcionam uma visão subjetiva da “realidade” regida por um documentarista e/ou por uma equipe técnica.

tenham a procedência evidenciada ao público. Ele se pergunta, por exemplo, o que pensaria “o espectador incauto quando confrontado com essas imagens que parecem incontestáveis em virtude de seu status de documento” (LANZMANN, 2011, p. 360).

Portanto, o que parece ser relevante é a questão do *status*, isto é, a construção interpretativa a ser dada a partir da utilização de tais imagens. Diante disso, como esse aparente impasse poderia ser resolvido diante da interdição dos arquivos e da valorização do testemunho?

Um ponto que parece ser valorizado pelo documentarista francês gira em torno da legitimidade daquele que narra as experiências vivenciadas nos campos. Embora o distanciamento temporal possa obliterar a veracidade dos depoimentos, é justamente a recusa da prova material que marca a primazia do testemunho. O relato não emergiria, necessariamente, a partir de um elemento comprovador, mas, sim, a partir da discursivização operada pela rememoração.

Nesse sentido, como Lanzmann, em total conformidade com os pressupostos defendidos pela Análise do Discurso, pensa no *retornante* como uma categoria, que fala em nome de outra categoria, qual seja aquela composta pelos prisioneiros que sucumbiram ao regime nazista, o que parece importar menos é o grau de veracidade, mas, sim, os pontos de contato e os pontos de divergência entre os depoimentos. O que nos desperta, além disso, é a percepção acerca da relação intrínseca existente entre o processo de rememoração e a construção argumentativa calcada nas provas dependentes da arte retórica (*ethos*, *pathos* e *logos*), articuladas por Aristóteles e ressignificadas pela Análise Argumentativa do Discurso.

CAPÍTULO 2

ASPECTOS PREAMBULARES E A FIGURA DO MUÇULMANO

Introdução

Existe uma lógica por trás do fato deste capítulo ser o mais curto da tese. Em primeiro lugar, é importante informar ao leitor que, inicialmente, o presente capítulo foi idealizado para contemplar as projeções a respeito dos tópicos a serem desenvolvidos *a posteriori*. Tínhamos dois capítulos redigidos e precisaríamos evidenciar aquilo que seria discorrido futuramente. A ideia foi, justamente, levar essa discussão para a banca de qualificação, composta por professores dotados de notório saber, a fim de, mediante a problematização de nosso projeto de escritura, traçar algum tipo de direcionamento para o futuro. Passada essa etapa, não nos parecia produtivo manter, no texto, tais projeções.

Contudo, e esse é o segundo ponto, há uma discussão que consideramos fundamental, e que nos faz caracterizar esse espaço como uma espécie de preâmbulo: estamos falando da emoção da melancolia. Nosso primeiro olhar a respeito do documentário contemplado em nossa pesquisa foi, justamente, o fato de o considerarmos melancólico. Existe um campo semântico concernente a tal emoção e esse parece ter sido a fonte de nosso equívoco, pois melancolia e tristeza, embora compartilhem caracterizações, possuem dissonâncias decisivas. Essa fricção entre melancolia, tristeza, culminando na discussão a respeito do luto será mais bem trabalhada no decorrer do capítulo. Para tanto, iremos nos amparar nos estudos desenvolvidos por Freud (2011).

Uma questão que vale a pena trazer à tona é o fato de que a atividade acadêmica se mostra marcada pela errância. Aquele que se propõe a estudar seriamente determinado assunto não pode se considerar imune aos potenciais equívocos que, por ventura, poderão surgir. A utilização de conceitos implica em um aprofundamento que se revela fundamental, pois uma análise está sempre sujeita a receber influências de uma vulgarização conceitual, construída pelo senso comum. Ao contrário do que possam parecer, essas palavras iniciais, de tom notoriamente professoral, não estão direcionadas para algum tipo específico de pesquisador, ao contrário, conforme ensaiamos em linhas anteriores, elas se notabilizam por apresentarem um sentido de *mea culpa*.

Antes de aprofundarmos nessa discussão, faz-se necessária a abertura de um parêntesis, no qual relembremos as inesquecíveis palavras do pesquisador francês Christian Plantin, proferidas durante o curso *Les Émotions: Rhétorique, argumentation, analyse du discours*, ministrado na Faculdade de Letras da Universidade Federal de

Minas Gerais, em 2018: “Tenho verdadeiro amor pelos dados. Não somos nada sem os dados”. Seguindo essa linha de raciocínio, um questionamento, a nosso ver, fulcral emerge: o que esses dados nos indicariam e quais categorias de análise tais dados selecionam?

2.1 O erro de leitura e a relação entre melancolia e luto

O trabalho com as emoções é, ao mesmo tempo, instigante e desafiador, sendo a última adjetivação oriunda das “facetadas semânticas dos termos de emoção” (PLANTIN, 2018). As palavras anteriores servem para reforçar a ideia de que um erro de leitura a respeito dessas facetadas pode comprometer significativamente um trabalho que prima em evidenciar o uso discursivo das emoções. Sejamos mais claros: o documentário analisado em nosso texto possui uma atmosfera contemplativa, traz depoimentos emotivamente carregados e expõe como marca registrada a presença, quase em caráter de protagonismo, do silêncio. Ao assistir a produção fílmica e levando em consideração todos esses elementos destacados, qual emoção nos pareceu preponderante? A melancolia.

Tal “descoberta” se revelou uma consequência de um equívoco conceitual, importante, pois a partir de algumas leituras, percebemos a existência de uma categoria significativa, essa sim, mais adequada para o discurso fílmico documental conduzido por Claude Lanzmann. Estamos falando do luto. O fato é que o deslizamento existente entre melancolia e luto não pode ser desconsiderado. Por que detectamos, erroneamente, a presença de um destacado tom melancólico? Não é possível desconsiderar o quão “frequente, em um momento de abatimento, apatia ou mesmo cansaço, alguém dizer: ‘hoje estou deprimido’, que equivaleria a dizer ‘estou triste’; e da mesma maneira afirmar: ‘estou melancólico hoje’” (PERES, 2011 *in* FREUD, 2011, p. 125).

O sintoma constatado nesse excerto aponta a existência de um campo semântico, no qual as emoções apresentam pontos de contato, que, novamente a *mea culpa*, são proporcionadores de potenciais equívocos. Ademais, o que nos parece é que, no trabalho de Lanzmann, o campo semântico se mostra mais condicionado em torno de uma emoção considerada negativa⁵⁵ – a *tristeza*. Primeira constatação: como se sabe, a

⁵⁵ Plantin (2014) resgata a ideia de contraposição entre *emoções positivas* e *emoções negativas*, a partir, por exemplo, de Cícero, que traz uma lista com cinco *emoções negativas* – ira, ódio, temor, tristeza e inveja – e quatro *emoções positivas* – esperança, amor, misericórdia e alegria.

Análise Argumentativa do Discurso tem como um de seus principais pilares o trabalho desenvolvido por Aristóteles em seu livro *Retórica*. E, em tal obra, a emoção da tristeza não se faz presente. O estagirita, no livro II da supracitada obra, lista doze emoções: confiança, cólera, tranquilidade, amizade, medo, confiança, vergonha, benevolência, compaixão, indignação, inveja e emulação. Parece-nos complicado alocar a tristeza em alguns dos eixos citados, de forma que se faz necessário buscar, para este particular, a contribuição de outros autores.

Stuart Walton (2007), ao esboçar *Uma história das emoções*, concede um espaço significativo para a emoção da tristeza. Ele introduz alguns indicadores físicos observados por Charles Darwin, como, por exemplo, respiração mais lenta, tombamento de cabeça, contração do peito, passividade imóvel, choro, gritos etc. Aqui, é fulcral uma observação: partimos do princípio de que tais indicações, na perspectiva de Darwin, se inserem na ordem da emoção sentida, seria quase como um reflexo condicionado daquele que experimenta essa emoção. Não estamos interessados nisso, mas, ao contrário, nos voltamos para a emoção expressa, isto é, discursivizada no momento da interação e suscitada, posteriormente, junto a quem assiste ao material.

Na análise desse procedimento de discursivização, tais indicadores podem ser importantes marcas observadas pelo biólogo britânico, com destaque para a “passividade imóvel” e para o “choro”, que se fazem fortemente presente no documentário *Shoah*. Entretanto, não faremos uma análise quantificadora, calcada em uma espécie de “gabarito” que nos permita conferir se determinada personagem está, de fato, se sentindo triste. Nosso interesse, conforme apontamos, é pela inscrição das emoções no discurso.

Retomando a discussão a respeito da tristeza, Stuart Walton tece importantes comentários:

Se nossos recursos linguísticos refletissem verdadeiramente a riqueza da experiência humana, teríamos tantas palavras para a tristeza quanto os inuits [esquimós] para a neve. Haveria uma palavra para descrever o sentimento nauseantemente crescente que acompanha a perda e o fim de relacionamentos. Haveria outra para a sugestão de empatia impotente sentida pelos pais cujos filhos são enterrados em algum lugar sob um terremoto de entulho. Seria indispensável um termo para o quase subliminar sombreamento dos espíritos que acompanha uma escuridão do céu do meio do dia de julho... (WALTON, 2007, p. 143).

O autor é contundente ao afirmar que tristeza ou infelicidade acabam sendo sintomas de uma “condição ontológica que parece ter definido nossa espécie por todos os tempos, um estado presumível de decepção que só ocasionalmente é iluminado por

curtos períodos, momentos até de felicidade inesperada” (ibidem). Walton, portanto, instala a tristeza em uma escala contínua da condição humana, que seria interrompida por alguns intervalares momentos de felicidade. Nessa perspectiva, a melancolia, por exemplo, seria a interdição absoluta desses momentos felizes, isto é, estaríamos diante de uma vida mergulhada nas sombras. Contudo, não nos apressemos, pois há ainda o que dizer a respeito da melancolia. Voltemos, antes de tudo, ao primeiro fragmento, pois ele nos parece familiar, principalmente se considerarmos a estrutural limitação da linguagem.

Ao utilizar como fundamento limitador da linguagem a riqueza da experiência humana, somos imediatamente levados a pensar na experiência do campo de concentração. Nesse ínterim, o fragmento de Walton possui um ponto de contato com o pensamento de Marcio Seligmann-Silva (2003), segundo o qual as vivências nos campos de concentração são impossíveis de serem aprendidas plenamente pela linguagem. Stuart Walton aponta a inexistência de uma palavra abarcadora das experiências humanas e Marcio Seligmann-Silva, por outro lado, indica uma chave de leitura que explica as vivências e as implicações da máquina de morte nazista em seu mecanismo mais primitivo e cruel (o processo de deportação). Tal chave de leitura, para o pesquisador brasileiro, é o *trauma*. É interessante pensar que, apesar de identificar um caminho, o mesmo acaba trazendo consigo a incompletude, a falha, o lapso, pois o autor brasileiro o ancora em uma chave de leitura *freudiana*. O que há em comum entre os dois pontos de vista é o mecanismo da ausência, da impossibilidade.

O que se vê é uma espécie de “cabo de forças” impulsionado pela experiência traumática. De um lado, temos um mecanismo de interdição, no sentido de que a rememoração estaria inserida em um campo de batalha, no qual o inimigo potencial seria o esquecimento, a denegação, o apagamento programado (uma das implicações da memória coletiva). Por outro lado, temos a memória individual, que pode funcionar como uma “prisão: em vão tentamos nos livrar das imagens que ficaram gravadas na infância” (KLUGER, 2005, p. 29). Em seu livro de memórias, Ruth Kluger, sobrevivente de três campos – Terezin, Auschwitz-Birkenau e Gross-Rosen –, explana a respeito daquilo que podemos nomear de saldo negativo de memória, marcado pelo grau de incompletude da rememoração.

Relato estas histórias infantis porque são as únicas que tenho dele e, mesmo que eu queira, não consigo associá-las a seu fim; porque, sem cair em um falso *pathos*, é impossível para mim aceitar aquilo que lhe aconteceu. Mas também não consigo libertar-me. Para mim, meu pai foi isso ou aquilo. O fato de acabar numa câmara de gás, procurando compulsivamente uma

saída, torna fúteis todas estas lembranças até invalidá-las. Resta o problema de que não posso substituí-las por outras nem tampouco eliminá-las. Não consigo encaixar umas nas outras, há uma lacuna no meio (KLUGER, 2005, p. 28-29).

O processo de discursivização do Holocausto tem como ponto de partida, ou, melhor dizendo, como espaço de manobra, essa lacuna. É aqui que são conjugados os efeitos de sentido e aquele que se propõe a estudar tais efeitos, precisa lidar com essa zona cinzenta. O excerto de Kluger funciona como uma excelente introdução para discutir o deslizamento existente entre a melancolia e o luto. Mas não só isso: ele abre as portas para discutir o que poderia emergir nesse espaço lacunar. Em nosso estudo, que privilegia o discurso fílmico documental organizado por Claude Lanzmann, discutiremos a inscrição de emoções tais como a já citada tristeza, e outras que poderão emergir, que serão conjugadas com as categorias do silêncio e da *enargeia*.

Antes de seguirmos o caminho de análise dos aspectos suscitadores e denotadores das categorias e emoções citadas, a ser percorrido em capítulos posteriores, é interessante construir uma análise do percurso semântico existente entre a melancolia e o luto. Para tanto, nosso principal referencial teórico será o psicanalista austríaco Sigmund Freud, juntamente com alguns notórios comentadores, entre eles a psicanalista brasileira Maria Rita Kehl. A partir do horizonte semântico traçado por Freud, ficará mais evidenciado o erro de leitura em considerar *Shoah* um documentário melancólico, ao mesmo tempo em que poderemos comprovar a aproximação dos testemunhos com a ideia de luto, cuja conceituação, na visão do psicanalista austríaco, apresenta pontos de contato e notórios pontos de divergência com a ideia de melancolia. Evoquemos as palavras iniciais de Freud:

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. Esse quadro se aproximará mais de nossa compreensão se considerarmos que o luto revela os mesmos traços, exceto um: falta nele a perturbação do sentimento de autoestima (FREUD, 2011, p. 47).

As palavras de Freud apontam vários pontos de convergência, mas aquilo que se configura como marca destoante, a nosso ver, se revela decisivo, pois, e isso é uma leitura nossa, seria a preservação do sentimento de autoestima a responsável pela ativação do trabalho do luto. Parece-nos interessante confrontar o excerto anterior com os *atores sociais* escolhidos por Claude Lanzmann para serem entrevistados. O primeiro ponto a ser destacado, e ele se revela fundamental, é o hiato temporal existente entre a

libertação dos campos de concentração e o início das entrevistas conduzidas pelo cineasta francês. São 29 anos que separam o fechamento dos campos – 1945 – e o início do projeto de fala – 1974. Isso faz total diferença se pensarmos que o trabalho de luto, de acordo com Freud, está calcado, grosso modo, em uma tentativa superar o trauma, que traz como um dos principais componentes a ação do tempo.

Então, em que consiste o trabalho realizado pelo luto? Creio que não é forçado descrevê-lo da seguinte maneira: a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda libido seja retirada de suas ligações com esse objeto. Contra isso se levanta uma compreensível oposição: em geral se observa que o homem não abandona de bom grado uma posição da libido, nem mesmo quando um substituto já lhe acena. Essa posição pode ser tão intensa que ocorre um afastamento da realidade e uma adesão ao objeto por meio de uma psicose alucinatória de desejo (FREUD, 2011, p. 49).

Esse afastamento da realidade é momentâneo, embora não seja um processo harmônico. Freud observa o potencial êxito obtido pelo respeito à realidade, que se manifesta em decorrência de um processo moroso, a ser cumprido sem açodamento,

(...) com grande dispêndio de tempo e energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto de investimento é psiquicamente prolongada. Uma a uma, as lembranças e expectativas pelas quais a libido se ligava ao objeto são focalizadas e superinvestidas e nelas se realiza o desligamento da libido (ibidem).

O psicanalista austríaco percebe um caráter de desprazer nesse trabalho de luto, porém ele ressalta a naturalidade desse processo, que, ao término, liberta e desinibe o *ego*. No que consiste essa libertação? Seria ela destituída de momentos de tristeza? Ao contrário do que pensa Stuart Walton, a tristeza seria um momento intervalar, fruto de uma rememoração, que traz, em diversas situações, a saudade e o sofrimento da perda? É possível estipular uma projeção de duração para esse trabalho com o luto? São questões interessantes, mas que não se enquadram no nosso escopo de trabalho, uma vez que não somos vinculados à psicologia. Nosso lugar de fala está solidificado nos estudos discursivos, portanto, o que temos é a materialidade discursiva apresentada por nosso *corpus* de trabalho. Portanto, sem perder de vista as questões anteriores, podemos trazer uma que, a nosso ver, tem total relevância: como o gênero documentário se enquadraria nesse processo de luto, nesse enfrentamento em relação à melancolia? Sendo ainda mais específico, como o fio do discurso revela esse trabalho com o luto e, além disso, algo que iremos investigar ao longo de nosso trabalho, como o percurso emocional se constrói nessa materialidade?

Levando em consideração os fragmentos extraídos da obra de Freud, façamos um pequeno exercício de adequação, em relação aos *atores sociais* presentes em *Shoah*. No que tange à conceituação de melancolia, o documentário de Lanzmann não nos permite apreender se, de fato, aqueles sujeitos são incapazes de amar. Não vemos, com clareza, a presença de autorrecriação e autoinsultos. Portanto, nosso instinto inicial, que identificou a melancolia como elemento preponderante parece ter “caído por terra”. Aprendemos com Freud que “o quadro clínico da melancolia põe em destaque o desagrado moral com o próprio ego, acima de outros defeitos” (FREUD, 2011, p. 57).

O processo nomeado por Freud de “perda do ego”, marcado pelo revestimento sombrio do nada, não se configura como marca registrada nas vozes presentes no documentário *Shoah*, contudo, essas vozes são partícipes de um interdiscurso. O acontecimento *Holocausto Judeu* se desdobrou em outro acontecimento, que seria o processo de enunciação fílmica, conduzido pelo documentarista Claude Lanzmann e isso, de alguma forma, traz consigo a ideia de que aqueles que dão testemunho têm uma espécie de missão – falar em nome daqueles que não conseguiram sobreviver. Quem nos diz isso é o próprio Claude Lanzmann:

No dia em que compreendi isso, soube que o tema de meu filme seria a morte em si, a morte e não a sobrevivência, contradição radical já que, em certo sentido, demonstrava a impossibilidade de minha iniciativa, pois os mortos não podem falar pelos mortos (LANZMANN, 2011, 364-365).

Diante disso, depreendendo o eixo central do projeto de fala construído pelo cineasta francês, percebemos que há um imperativo *dever de memória* (Ricoeur, 2007), sendo *Shoah* uma *Gestalt*, “que contaria o destino do povo inteiro e que seus arautos, esquecendo-se de si mesmos, supremamente conscientes daquilo que o dever de transmissão exigia deles, se expressaria em nome de todos...” (LANZMANN, 2011, p. 368). Portanto, para cumprir essa missão, aquele que rememora não poderia se dar ao luxo de “perder o ego”, uma notória marca de melancolia apontada por Freud. A pergunta que se faz: essa perda de si não seria uma das marcas desse sujeito aprisionado, no sentido concreto da expressão? Nesse horizonte, não haveria, pelo menos em um determinado tipo de prisioneiro dos campos de concentração, uma ressonância, isto é, uma abertura para a melancolia?

Um dos mais notórios sobreviventes dos horrores cometidos pelo regime nacional-socialista, o químico e escritor italiano Primo Levi, nos ensina que “a história dos *Lager* foi escrita quase exclusivamente por aqueles que, como eu próprio, não tatearam seu fundo” (LEVI, 2004, p. 14). O que se mostra notório nas palavras de Levi

é que as narrativas de vida sobre os campos de concentração somente poderiam ser desenvolvidas por aqueles que, não apenas sobreviveram, como, também, conseguiram articular um trabalho memorialístico, em que, citando Jean-Jacques Courtine, a memória adquire um espaço de inscrição para que ela possa irromper “na atualidade do acontecimento” (COURTINE, 2014, p. 103). O autor italiano complementa: “quem o fez [‘tateou o fundo dos *Lager*’] não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão” (ibidem).

Percebemos, através disso, que narrar a história dos campos requer que o testemunho seja de alguém que, se não conseguiu superar o trauma (será que algum sobrevivente teve esse êxito?), pelo menos, consiga articular uma atividade de rememoração, em que seus relatos sejam vinculados ao projeto de fala daquele que opera a atividade de escuta. Esse sujeito memorialista articula um trabalho de rememoração em função de outro sujeito, que sucumbiu durante o regime nacional-socialista.

Esse sujeito silenciado seria o mais próximo que podemos pensar de um sujeito melancólico. Ele não é uma figura preponderante no discurso fílmico documental de Claude Lanzmann, mas sua figura permeia a produção, no sentido de que sua sombra, a todo o momento, é sentida, seja pelo próprio silêncio semântico, marca registrada da enunciação fílmica, seja pela memória dos lugares, seja pelos relatos coletados pelo cineasta francês.

A psicanalista brasileira Maria Rita Kehl destaca a dificuldade em compreender “o que ocorre com os melancólicos, estes que desconhecem tanto a natureza do objeto perdido como a origem da perda. Mesmo quando sabem nomear a quem perderam, não sabem dizer o que foi perdido com o objeto” (KEHL, 2011 *in* FREUD, 2011, p.19-20). Em seguida, a partir de uma leitura do texto freudiano, a pesquisadora atribui algumas características nada abonadoras para a figura do melancólico, adjetivando tal sujeito como sendo aquele que acabou por se tornar “mesquinho, antipático e indigno” (KEHL, 2011 *apud* FREUD, 2011, p. 25). Nesse ponto, é preciso confessar algo: quando se pensa no tipo de sujeito que estamos lidando, isto é, aquele que foi derrotado pelo sistema nazista, fica muito difícil passar imune por essas adjetivações propostas por Kehl. Somos sabedores de que a melancolia é um sentimento ligado à perda – o primeiro excerto extraído da obra de Freud revela esse caráter. O prisioneiro do campo de concentração, não há nenhuma novidade aqui, também é alguém marcado pela perda. A pergunta que se faz: é possível estabelecer algum tipo de gradação, no sentido de que

a melancolia se apresentaria mais proativa em um determinado tipo de prisioneiro? O controverso jargão dos campos de concentração – *muçulmano* – poderá nos fornecer uma interessante chave de resposta para essa questão.

2.2 A figura do *muçulmano*

O filósofo italiano Giorgio Agamben apresenta uma problematização instigante a respeito da figura do *muçulmano*. Antes de trazermos essa discussão, é interessante apresentar uma conceituação sobre essa categoria. Agamben retransmite as palavras do escritor austríaco Jean Amery, que passou por vários campos de concentração, entre eles Auschwitz e Bergen-Belsen⁵⁶, e foi libertado pelo exército britânico em 1945:

O assim chamado Muselmann, como era denominado, na linguagem do Lager, o prisioneiro que havia abandonado qualquer esperança e que havia sido abandonado pelos companheiros, já não dispunha de um âmbito de conhecimento capaz de lhe permitir discernimento entre bem e mal, entre nobreza e vileza, entre espiritualidade e não espiritualidade. Era um cadáver ambulante, um feixe de funções físicas já em agonia. Devemos, por mais dolorosa que pareça a escolha, excluí-lo de nossa consideração (AMERY, 1987, p. 17 apud AGAMBEN, 2008, p. 49).

Sem parecer desrespeitoso, a definição de Amery nos faz pensar em uma análise, pueril, confessemos, mas que “joga algumas luzes” para a questão da possível gradação da emoção da melancolia, apontada em linhas anteriores: a esmagadora maioria dos chamados *muçulmanos* foram mortos pelo regime nacional-socialista, mas nem todos os que foram mortos faziam parte da categoria dos *muçulmanos*. Podemos indicar, portanto, três tipos de sujeitos-prisioneiros: os que sobreviveram – lembrando as palavras de Primo Levi: “não tatearam o fundo dos Lager”; os *muçulmanos* – abdicaram da existência – “cadáveres ambulantes”, nas palavras de Jean Amery; e os que lutaram até o final, mas, lamentavelmente, não conseguiram sobreviver.

Amery parece ser um tanto cruel ao utilizar uma adjetivação tão pejorativa. O fato é que a condição de *muçulmano* era um temor entre os prisioneiros e, na visão do filósofo austríaco, eles deviam ser dolorosamente excluídos por materializarem uma espécie de antimodelo, um contra-exemplo. Freud afirma que “o objeto não é algo que realmente morreu, mas que se perdeu como objeto de amor” (FREUD, 2011, p. 50). Que objeto seria esse? A vontade de viver, isto é, a esperança de salvação e de um

⁵⁶ Campo localizado no estado alemão da Baixa Saxônia. As imagens coletadas pelas equipes britânicas no momento de libertação do campo geraram um documentário impactante - *Fatos dos campos de concentração* -, organizado pelo cineasta inglês Alfred Hitchcock.

futuro mais alentador. A descrição a seguir, extraída do depoimento de Filip Müller – membro do *Sonderkommando* – poderia justificar esse sentimento de total desesperança, perigoso por possibilitar a abertura à melancolia.

[**Fragmento 01**] O gás levava de dez a quinze minutos para matar. A coisa mais terrível, quando as portas das câmaras de gás eram abertas, era a visão daquela cena insuportável: as pessoas comprimidas como basalto, blocos compactos de pedra. Elas desabavam para fora das câmaras de gás! Eu vi isso várias vezes. Era o mais duro de tudo. Ninguém jamais se acostumaría. Era impossível. (LANZMANN, 2012) ⁵⁷.

É pertinente pontuar que a fala de Filip Müller, bem como os proferimentos de vários *atores sociais*, traz como marca a presença de uma descrição vívida – *enargeia* –, que não será desconsiderada em nossa análise, muito pelo contrário. Contudo, por hora, retomemos com a tratativa a respeito da figura do *muçulmano*. Há uma questão importante a ser considerada e os dois excertos destacados anteriormente podem nos ajudar a justificar o que iremos resgatar. Estamos completamente alinhados com a ideia, apontada por Agamben, de que nos campos havia uma margem de liberdade praticamente inexistente. Essa ausência de espaço de subjetividade, isto é, esse quadro propiciador de *perda do ego*, de que nos fala Freud, seria, portanto, um caminho natural. O que queremos dizer é que a fronteira separadora entre Filip Müller e Jean Amery da condição de *muçulmano* é, notadamente, tênue. O filósofo italiano ilustra essa ideia:

Quem passou pelo campo – tendo afogado ou sobrevivido⁵⁸ – suportou tudo o que podia suportar; inclusive o que não deveria ou quereria suportar. Esse “sofrer levado à potência mais extrema”, essa exaustão do possível, já não possui, porém, nada de humano (AGAMBEN, 2008, p. 83).

Agamben traz essas observações para apresentar a ideia de *mal estar do sobrevivente* e acaba sendo interessante, pois essa investigação, que perpassa a zona fronteira entre vida e morte – a tantas vezes mencionada condição de *muçulmano* –, reflete em duas das principais obras literárias, voltadas para o trabalho de rememoração e escritas com uma acentuada contiguidade temporal em relação à libertação dos campos de extermínio: *É isto um homem?*, de Primo Levi e *A espécie humana*, de Robert Antelme, ambos lançados em 1947.

(...) pensem bem se isto é um homem,
que trabalha no meio do barro,

⁵⁷ O documentário *Shoah* teve seus diálogos inteiramente transcritos e lançados em livro. Existem três possibilidades de lidar com o texto da produção fílmica: pela tradução livre das falas; pela legendagem organizada pelo Instituto Moreira Salles – responsável pelo relançamento da obra de Claude Lanzmann em 1962; e pela mencionada transcrição em livro. Optamos pela segunda opção por acreditarmos que o Instituto Moreira Salles possui excelência no que diz respeito à tratativa concedida ao relançamento de produções fílmicas.

⁵⁸ Referência à importante obra *os afogados e os sobreviventes*, escrita por Primo Levi.

que não conhece paz,
que luta por um pedaço de pão,
que morre por um sim ou por um não.
Pensem bem se isto é uma mulher,
sem cabelos e sem nome,
sem mais força para lembrar,
vazios os olhos, frio o ventre,
como um sapo no inverno
(LEVI, 1988, p. 9)

Poucos versos são tão significativos como esses que abrem o mencionado livro de Primo Levi. Destacamos a parte central do poema, porém, é importante apresentar o início e o epílogo do texto poético. Levi opera uma espécie de chamamento: “vocês que vivem seguros em suas cálidas casas” (ibidem). É um tom imperativo, embora não exista a presença de verbos de comando. Essas palavras poderiam ter saído da boca de Claude Lanzmann através da seguinte paráfrase: vocês que estão sentados nas confortáveis cadeiras desse cinema, ou: vocês que estão sentados nessa poltrona, de frente para uma grande televisão, na segurança e conforto do lar. Essa convocação tem o efeito de prefácio, algo como: se preparem para ler – caso pensemos na obra de Primo Levi – ou para assistir – trazendo a experiência do espectador de *Shoah*. A diferença é que na obra de Levi, o *muçulmano* é uma figura central e na de Lanzmann, ele é uma sombra que paira sobre os depoimentos. O epílogo da poesia se dá com a seguinte sentença: “(...) os seus filhos virem o rosto para não vê-los” (ibidem). Lembremos que Jean Amery termina o texto, destacado por Agamben, com uma prerrogativa: a exclusão dos “cadáveres ambulantes”.

O horizonte semântico construído ao redor do termo *muçulmano* ilustra decisivamente o valor negativo do item lexical, alçado à condição de axiológico. Agamben nos explica que a origem mais provável – o fato de ser um jargão dificulta o resgate mais acurado – remete à terminologia árabe *muçulmano*, suscitadora de uma ideia de submissão completa e incondicional. Contudo, aponta Agamben, a resignação está sedimentada pela vontade de Alá, ao passo que “o muçulmano de Auschwitz parece ter, pelo contrário, perdido qualquer vontade e qualquer consciência” (AGAMBEN, 2008, p. 52-53).

A relação sinonímica, existente ao redor do termo *muçulmano*, dá uma ideia do quão pejorativo é essa categorização. Agamben, novamente nos ajudará, pois o autor nos apresenta a relação de axiológicos, a partir da tratativa concedida pelo sociólogo alemão Wolfgang Sofsky. Vejamos a lista e a procedência: *gamela* (utilizada em

Majdanek⁵⁹), *idiotas* (utilizada em Stutthof⁶⁰), aquele *que fica boiando fingindo-se de morto* (utilizada em Mauthausen⁶¹), *imbecis* (utilizada em Buchenwald⁶²) e *muçulmanas* ou *enfeites de pouco valor* (adotada em Ravensbruck⁶³). Sofsky afirma, ainda, que os *muçulmanos* eram “pessoas tomadas por um absoluto fatalismo” (ibidem).

Diante disso, o que se percebe claramente é que o combate não se dava apenas com o inimigo externo, a saber, a máquina de morte do regime nacional-socialista, mas, também, com um inimigo interior, que, obviamente, era despertado a partir da potência imanente dos campos de extermínio. De alguma forma, tal potência atua no processo de *perda do ego*, no sentido de que a condição de *muçulmano*, de alguma forma, pode ser analisada como um caminho natural percorrido pelos prisioneiros. Ruth Klüger, em seus relatos memorialísticos presentes no importante livro *Paisagens da memória*, afirma que “o comportamento autoritário em Auschwitz visava sempre a diminuir, negar a existência humana do prisioneiro, privá-lo dos seus direitos” (KLÜGER, 2005, p. 103). Para ilustrar esse processo de desumanização, podemos nos valer de um clássico da literatura de testemunho escrito pelo francês Robert Antelme – *A espécie humana*. As palavras que iremos destacar descrevem vividamente como a necessidade fisiológica mais básica dos seres humanos se transforma em um processo doloroso e, por que não dizer, vergonhoso:

O homem agachado não se move. Geme. O companheiro ainda o segura. Levanta-se com dificuldade. Sempre as coxas finas violeta e as pernas de varetas sobre as quais a camisa pende. Suas calças ficaram no chão, arrastam-se na merda. Com a cabeça, faz que “não” várias vezes, lentamente. Apesar de não ter lágrimas nos olhos, seu rosto chora. O policial de bochechas com o porrete se planta diante do “asqueroso” sem bochechas, o “asqueroso” que segura o ventre e que se agacha novamente, estendendo a mão. Já não há mão, ele cai na merda. Estou curvado sobre o ventre, sentado no vaso, e um sujeito bate no meu ombro, já com as calças arriadas. O policial tira o sujeito da merda. (ANTELME, 2013, p. 324).

O excerto anterior traz algumas questões que merecem destaque. Em primeiro lugar, há uma construção antitética interessante que, podemos dizer, divide decisivamente os prisioneiros e os algozes – “policial de bochechas” x “asqueroso sem bochechas”. Parece ser um detalhe irrelevante, contudo, é uma representação deveras gráfica da imagem desses personagens, no sentido de evocar um sinal incontestável dos maus tratos administrados nos campos. Em segundo lugar, novamente temos uma

⁵⁹ Campo localizado na Polônia.

⁶⁰ Campo localizado no norte da Polônia.

⁶¹ Complexo de campos construído na Áustria

⁶² Campo localizado no leste da Alemanha, no estado da Turíngia.

⁶³ Campo de concentração alemão, que aprisionava exclusivamente mulheres.

construção da imagem dos prisioneiros – a ausência de lágrimas e o rosto que chora. Aqui, Antelme fornece uma descrição minuciosa, que dialoga com a relação antitética destacada anteriormente. Em terceiro e último lugar, conferimos destaque para a designação “asqueroso”.

O item lexical consegue sintetizar todo o sentimento de ódio e repulsa que os prisioneiros suscitavam nos membros do regime nazista. O que se pode apreender, nessa cena narrada pelo escritor francês, é uma caracterização de um combate, em que vemos, claramente, a presença de um componente externo – o “policia” – uma metonímia do regime nacional-socialista – e um componente interno – o esfacelamento da dignidade e o advento de um sentimento de vergonha simbolizado na passagem “com a cabeça, faz que não várias vezes”.

Interessa-nos, nesse momento, lidar com o componente interno e o posterior combate instaurado, pois, a nosso ver, aqui se consolida o ponto central para o processo de transição entre o sujeito plenamente consciente e o sujeito que perde a sua subjetividade. Nas palavras de Giorgio Agamben, “o muçulmano é não só e nem tanto, um limite entre a vida e a morte; ele marca, muito mais, o limiar entre o homem e o não-homem” (AGAMBEN, 2008, p. 68).

Recorramos ao interdiscurso para compreender como se construía o combate interno. Elie Wiesel, notório escritor romeno, responsável pela importante obra *A noite*, por exemplo, relata o hercúleo esforço para manter seu pai vivo e longe da condição de *muçulmano*; Rena Kornreich Gelissen, em *Irmãs em Auschwitz*, escrito por Heather Dune Macadam, por sua vez, relata para a escritora americana diversas experiências em que ela tentava manter sua irmã Danka longe da influente potência dos *Lager* em transformar seres humanos em *muçulmanos*. E isso são apenas dois exemplos extraídos a partir de leituras prévias. O que se pode afirmar é que essa luta interna, de fato, consumia a existência dos prisioneiros. À guisa de ilustração, evoquemos as palavras de Rena Kornreich, que evidenciam sua preocupação frente à iminente transformação de sua irmã. O que há por traz das palavras é a sombra da figura do *muçulmano* que parece ganhar contornos mais concretos:

Estou preocupada com a depressão de Danka. Ela não se importa mais em pegar sua própria tigela de sopa. É algo além de seu medo das kapos que servem a comida. Ela parece deprimida, como se estivesse desistindo de qualquer esperança de sobrevivência, e essa depressão está corroendo sua alma. Ela fica ausente; seus olhos ficam vidrados pela maioria de nossas horas acordadas. Não acho que ela esteja longe demais, mas sei que tenho de tentar fazer alguma coisa antes que ela saia do meu alcance. Lutando para saber o que fazer com relação à fé minguante de minha irmã, enfim decido

que não há nenhum outro caminho a não ser confrontá-la. (MACADAM, 2015, p. 135).

Agamben define as experiências dos prisioneiros a partir da ideia de *situação extrema*, em que o “impulso mais imediato e comum consiste em interpretar essa experiência-limite em termos morais. Tratava-se de conseguir conservar dignidade e respeito de si”. (AGAMBEN, 2008, p. 63). A esse respeito, o autor apresenta as palavras do psicólogo austríaco Bruno Bettelheim:

Para sobreviver como um homem, não como um cadáver ambulante, como um ser humano humilhado e massacrado, mas ainda um ser humano, era preciso antes de mais nada manter-se informado e ciente de qual era seu ponto sem retorno, o ponto além do qual nunca, sob circunstância alguma, se cederia ao agressor, mesmo que isso significasse arriscar-se ou perder a vida. Isso significava estar ciente de que, caso sobrevivesse ao preço de ultrapassar esse ponto, a pessoa estaria apegando-se a uma vida que perdera todo o seu sentido. Significaria sobreviver – não com um respeito próprio reduzido, mas sem nenhum (BETTELHEIM, 1985, p. 123 apud ibidem).

Interessante pensar nesse “ponto sem retorno”, consequencial à situação extrema vivenciada pelos prisioneiros. As imagens construídas no fragmento anterior trazem uma radiografia de contrastes, partindo de construções negativas, tais como: “cadáver ambulante” e “ser humano humilhado e massacrado”. Para Bettelheim, era fundamental lutar contra esse ponto sem retorno, no sentido de buscar incessantemente a plenitude da consciência, mesmo em um cenário de humilhação e massacres. Para ele, era importante compreender onde se localizava esse ponto sem retorno. Rena Kornreich, a despeito de não trazer em seus relatos momentos em que ela acreditava estar aproximando dessa condição, percebeu a proximidade do “ponto sem retorno” em sua irmã Danka.

A já citada Ruth Klüger contesta o primado da preservação da consciência, ao afirmar que “psicólogos como Bruno Bettelheim tentam nos convencer de que uma pessoa equilibrada, racional (...) deveria poder se adaptar às novas circunstâncias da vida, mesmo em um lugar como Auschwitz. Não penso assim” (KLUGER, 2005, p. 117). A autora acreditava na importância da irracionalidade e julgava que os paranoicos e maníacos obsessivos tinham mais condições de superar Auschwitz. O que Klüger demonstra é um sentimento de total desesperança, ao afirmar que “em Auschwitz, o amor não podia salvar e a razão tampouco” (ibidem).

Temos, então, dois posicionamentos: o de Klüger, marcadamente mais pessimista, e isso é facilmente comprovável no livro de memórias escrito por ela; e o de Bettelheim, que acredita na força da consciência, como uma das principais armas para enfrentar a tirania da “situação extrema”. O ponto de contato entre os dois pensadores é

o fato de terem nascido na Áustria que, vale lembrar, foi anexada ao *Terceiro Reich* em 1938. Bruno Bettelheim passou por dois campos de concentração: Dachau⁶⁴ e Buchenwald. Ruth Klüger, por seu turno, enfrentou três campos de concentração: Theresienstadt (também chamado de Terezin) – campo de trânsito, localizado no chamado Protetorado da Boêmia e Morávia⁶⁵; Auschwitz-Birkenau⁶⁶; e Christianstadt⁶⁷ (Gross-Rosen).

Diante do que foi apresentado, julgamos válido trazer a contribuição de um notório deportado, que se enquadraria no tom pejorativo adotado por Ruth Klüger ao se referir aos psicólogos. Estamos falando de Viktor Frankl, que, impulsionado pelas experiências vivenciadas em Auschwitz, construiu um postulado teórico que vai de encontro ao pessimismo demonstrado pela escritora austríaca. Vale dizer que Frankl combatia a inclinação dos prisioneiros para a condição de *muçulmano* e a partir dos questionamentos que apresentaremos a seguir, o autor disponibiliza uma chave de leitura: “Onde fica a liberdade humana? Não haveria ali um mínimo de liberdade espiritual no comportamento, na atitude frente às condições ambientais ali encontradas?” (FRANKL, 2014, p. 87).

A história de Viktor Frankl se mostra extremamente instigante, no sentido de que ele, mesmo enfrentando uma série de contratempos, ainda assim, conseguiu formular uma teorização na qual o combate interno se dava a partir de uma tomada de consciência a respeito da liberdade. Para ele, “a experiência de vida no campo de concentração mostrou-nos que a pessoa pode muito bem agir ‘fora do esquema’” (FRANKL, 2014, p. 88). O que ele chama de “fora do esquema” é, justamente, a batalha contra a inclinação para a total desesperança, que culmina no alheamento de si, marca da condição de *muçulmano*.

Façamos uma pequena lembrança dos anos de luta enfrentados por esse autor, em função do advento do regime nacional-socialista. A partir do seu primeiro

⁶⁴ Primeiro campo de concentração nazista, inaugurado no ano 1933, e localizado próxima da cidade de Munique. Inicialmente, o campo era voltado para aprisionar inimigos políticos do regime nacional-socialista.

⁶⁵ Região da antiga Tchecoslováquia que recebeu o “título” de Protetorado após a ofensiva da Wehrmacht – conjunto de forças armadas da Alemanha. A invasão se deu em 1939, mesmo ano em que se inicia o conflito mundial. Um dos mais significativos “protetores” da região foi Reinhard Heydrich – um dos arquitetos da *solução final*.

⁶⁶ Nomeado de Auschwitz II, Birkenau operou como um campo de extermínio. Sua principal função, ao ser criado, foi aumentar exponencialmente o número de execuções. Normalmente, a terminologia mais utilizada é Auschwitz-Birkenau.

⁶⁷ Campo de concentração alemão, localizado no vilarejo de Gross-Rosen, próximo da fronteira com a Polônia.

casamento, no ano de 1941, com Tilly Grosser, a vida de Viktor Frankl passa por radicais modificações. No ano seguinte, por exemplo, sua esposa foi obrigada a abortar em decorrência do processo de arianização, que naquele ano estava funcionando a pleno vapor. Em 1944, o casal, juntamente com a mãe de Frankl, é deportado para Auschwitz. Sua mãe é executada e Tilly morre no já citado campo de Bergen-Belsen. Mesmo com esse histórico traumático, Frankl formula a teorização da busca de sentido, fundamentada na liberdade interior, denominada a posteriori de *Logoterapia*⁶⁸. Vejamos alguns apontamentos extraídos da obra do psicólogo austríaco:

Não há sentido apenas no gozo da vida, que permite à pessoa realizar valores na experiência do que é belo, na experiência da arte ou da natureza. Também há sentido naquela vida que – como nos campos de concentração – dificilmente oferece uma chance de se realizar criativamente e em termos de experiência, mas que lhe reserva apenas uma possibilidade de configurar o sentido da existência, que consiste precisamente na atitude com que a pessoa se coloca face à restrição de fora sobre seu ser. Faz muito que o recluso está privado de realizar valores criativos. Mas não se encontra sentido apenas na realização de valores de criação e de experiência. (FRANKL, 2014, p. 89-90).

As palavras presentes no fragmento anterior demonstram um total antagonismo em relação ao conceito de melancolia, problematizado por Freud. O que Frankl parece assumir é um papel decisivo para a resignação. Não a resignação característica daqueles que, simplesmente, desistem de viver. Mas, ao contrário, o que parece ser valorizado pelo psicólogo austríaco é o sentimento de que, embora a liberdade exterior esteja comprometida por um estado de coisas opressor, a liberdade interior pode ser preservada. É uma posição diametralmente oposta àquela defendida por Ruth Klüger.

A questão que se coloca, trazendo os *atores sociais* de *Shoah*, é a seguinte: aqueles que passaram pelos campos de extermínio e que oferecem depoimentos à Claude Lanzmann, de certa forma, tiveram a sua liberdade interior preservada? O hiato temporal – 29 anos, entre a libertação dos campos e o início das entrevistas – dificulta a obtenção de uma resposta definitiva, lembrando que não estamos interessados nos efeitos sentidos pelos personagens de *Shoah*, mas, sim, na materialidade discursiva, isto é, naquilo que se pode apreender nos depoimentos coletados pelo documentarista. Nesse sentido, podemos admitir que aqueles que estão presentes na enunciação fílmica, de alguma forma, evocando novamente Primo Levi, não “tatearam o fundo dos Lager”. Daí a importância de pensar nas questões interdiscursivas, uma vez que existe um diálogo

⁶⁸ Também chamada de terceira escola vienense de psicoterapia, sendo a primeira, a psicanálise freudiana e a segunda, a psicologia individual de Alfred Adler. O livro que traz as experiências de Frankl nos campos de concentração, bem como a inspiração obtida para criar a logoterapia, se chama “Em busca de sentido”, do original *man’s search for meaning*, lançado em 1946.

entre os *atores sociais* do documentário de Lanzmann e os diversos escritores que, com o passar dos anos, conseguiram organizar um trabalho memorialístico que gerou importantes narrativas de vida.

A história de Viktor Frankl, principalmente no que diz respeito ao extermínio de seus familiares, encontra pontos de convergência com diversos *atores sociais* escolhidos pelo documentarista francês. Mordechai Podchlebnik, sobrevivente do campo de extermínio de Chelmno⁶⁹ (Kulmof), por exemplo, retrata uma experiência acentuadamente extrema. Lanzmann o entrevista se municiando do artifício da tradução. O cineasta francês pergunta: “Como ele reagiu na primeira vez em que descarregou os cadáveres, quando abriram as portas do primeiro caminhão de gás dele?”. (LANZMANN, 2012). A resposta é crua e demonstra o processo de desumanização que vigorava naqueles espaços.

[Fragmento 02] O que ele podia fazer? Ele chorou. No terceiro dia, ele viu sua mulher e seus filhos. Ele depositou sua mulher na vala e pediu que o matassem. Os alemães lhe disseram que ele ainda tinha força para trabalhar e que, por enquanto, não o matariam. (LANZMANN, 2012).

Ao pedir para ser morto, Podchlebnik se afastaria da condição almejada por Viktor Frankl, “abrindo as portas” para a perda da subjetividade, ou, de fato, ele solicitou conscientemente seu assassinato junto aos alemães? De fato, a resposta não importa tanto. O que importa é perceber o quão convergente são as histórias dos personagens que saíram dos campos de concentração e como, cada um deles, carrega algumas marcas que, invariavelmente, serão problematizadas em nosso texto.

Ao evocar a passagem anterior, nos deparamos com a experiência do olhar, tão cara ao discurso fílmico documental. Através da imaginação, amparada pelos elementos dóxicos fornecidos por diversas produções literárias e cinematográficas, que primaram em discursivizar o Holocausto, conseguimos visualizar aquilo que está sendo narrado. O que torna o gênero documentário ainda mais instigante é que temos acesso, tanto às cenas rememoradas, quanto à experiência de rememoração, sendo o olhar do *ator social*, um elemento fundamental para a apreensão dos efeitos de sentido. Aqui, portanto, percebemos a diferenciação entre as narrativas de vida encerradas em obras literárias e aquelas que se fazem presente no discurso fílmico documental. Embora os fatos narrados sejam similares, nas produções cinematográficas temos acesso a uma

⁶⁹ Em função do projeto de fala adotado por Claude Lanzmann, que será mais bem problematizado nas páginas seguintes, ficará evidenciado o importante papel exercido pelo campo de Chelmno, bem como dos outros cinco campos de extermínio – Sobibor, Treblinka, Belzec, Lublin e Auschwitz-Birkenau – criados para atender a demanda da *solução final*.

série de elementos que proporcionam a construção, no ponto de vista do *ator social*, de uma leitura corporal – silêncios, travamentos, pausas, hesitações, direcionamento do olhar, expressões faciais, tom de voz, choro etc. – e no ponto de vista do documentarista, podemos apreender os raciocínios utilizados para a organização do texto fílmico.

Retomando a questão da condição do *muçulmano*, podemos partir para o ponto de vista do olhar, estabelecendo um diálogo entre as obras literárias e a discursivização operada por discursos fílmicos documentais. Giorgio Agamben apresenta a trajetória do professor de pintura Aldo Carpi, que foi deportado e escreveu em seu diário aquilo que sacramenta a experiência de contato com aqueles que perderam o ego: “ninguém quer ver o *Muselmann*” (AGAMBEN, 2008, p. 58).

Estamos alinhados com o filósofo italiano que aponta uma questão que se mostra pertinente. Importante mencionar o documentário *Fatos dos campos de concentração*, organizado por Alfred Hitchcock e que foi lançado comercialmente no longínquo – em relação à coleta das imagens – ano de 2014. Podemos inserir tal documentário em um interdiscurso, no qual diversas obras literárias trazem os tais “fatos dos campos de concentração”. Contudo, o recurso imagético fornece uma força enunciativa, explicitando graficamente aquilo que é narrado. O que queremos enfatizar é que existe um desconforto no sujeito-espectador, desconforto esse que, de fato, emerge a partir da apresentação de uma série de imagens de cadáveres magérrimos, mas que se acentua radicalmente quando nos deparamos com, nas palavras de Jean Amery, “cadáveres ambulantes”. Vale lembrar que, no entender de Lanzmann – notório crítico das imagens de arquivo –, essa superexposição apresenta um tom que flerta com o pornográfico.

Em *Fatos dos campos de concentração*, podemos perceber aquilo que se aproximaria da descrição de *muçulmano*, oferecida por Primo Levi, Jean Amery e tantos outros. Não se sabe, ao certo, se todos aqueles “sobreviventes”, de fato se enquadrariam na categoria problematizada. O que se sabe é que eles vivenciaram experiências traumatizantes que poderiam conduzi-los a dois caminhos similares, no que tange à consequência (perda de familiares, de amigos e da própria liberdade), mas antagônicos, no tocante à forma de lidar com essa perda (a melancolia e o luto). Esse segundo elemento, a nosso ver, encontra ressonância no discurso fílmico do gênero documentário voltado para o trabalho de rememoração. Vale dizer que Lanzmann, ao contrário de *Fatos de campos de concentração* e, por exemplo, *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais, não se interessa em pontuar sua obra com imagens de arquivo, mas,

sim, com os relatos testemunhais, que, em diversas passagens, são impulsionados pelas memórias dos lugares.

Ao percebermos as características estruturais da melancolia, chegamos a uma conclusão decisiva: o que é nomeado por Lanzmann (2011) de *dever de transmissão dos retornantes* não parece conviver pacificamente com a figura do sujeito melancólico, muito embora seja em nome do *muçulmano* – aquele que levou a melancolia rumo a um caminho sem volta – que tais lembranças parecem ser realizadas.

PARTE II – O EIXO DA ENUNCIÇÃO

Claude Lanzmann, à procura dos campos de concentração, em seu filme angustiante sobre a Shoah, pergunta a um morador local: “Qual era a localização? Três passos para a direita ou à esquerda? Aqui ou lá? Estas árvores já existiam na época?”. Uma pessoa obsessiva, penso eu, espectadora na sala escura, e em parte o admiro, em parte estou bem à frente dele: “Você precisa dos lugares. A mim bastam os nomes dos lugares”, e fico fascinada com sua obsessão.
Ruth Klüger (*Paisagens da memória*)

O amigo religioso me havia dito que eu sobrevivera a fim de dar testemunho. Eu o dei da melhor forma que pude, e não teria podido deixar de dá-lo; e ainda o faço, sempre que se me apresenta a ocasião; mas a ideia de que o privilégio de sobreviver aos outros e de viver por muitos anos sem maiores problemas tenha propiciado este meu testemunho, esta ideia me inquieta, porque não vejo proporção entre o privilégio e o resultado.
Primo Levi (*Os afogados e os sobreviventes*).

A segunda parte da tese é concedida à inscrição da tríade dêitica – *pessoa, tempo e espaço* – no fio do discurso fílmico. O capítulo 3 contempla os sujeitos do documentário *Shoah*, levando em consideração a classificação tripartite de Raul Hilberg (2016) – vítimas (*victims*), testemunhas oculares (*bystanders*) e perpetradores (*perpetrators*). O fato de Raul Hilberg ser uma personagem do documentário de Lanzmann, que exerce a função de argumento de autoridade, nos levou a considerar essa classificação, já que o próprio Lanzmann, a despeito de privilegiar as *vítimas*, a utiliza em seu documentário.

O quarto capítulo se volta para as categorias *tempo* e *espaço*. Para a primeira, a noção a ser discutida diz respeito ao conceito de *memória*, sob o viés dos estudos discursivos. Para tanto, levaremos em consideração autores como Jean-Jacques Courtine, Maurice Halbwachs, Sophie Moirand e Marie-Anne Paveau. No que diz respeito ao espaço, o que mais nos interessa são os efeitos de sentido originários das locações (espaço geográfico), fundamentais no documentário *Shoah*.

CAPÍTULO 3

A CATEGORIA PESSOA: QUEM SÃO OS SUJEITOS NO DOCUMENTÁRIO *SHOAH*?

Introdução

Paul Ricoeur se mostra um interessante referencial teórico ao confrontar a rememoração testemunhal com o deslizamento temporal existente no proferimento conduzido pelo sobrevivente dos campos. Ele nos explica que

a especificidade do testemunho consiste no fato de que a asserção de realidade é inseparável de seu acoplamento com a autodesignação do sujeito que testemunha. Desse acoplamento procede a fórmula típica do testemunho: **eu estava lá**. O que se atesta é indivisamente a realidade da coisa passada e a presença do narrador nos locais da ocorrência. E é a testemunha que de início se declara como testemunha. Ela nomeia a si mesma. Um triplo dêitico pontua a autodesignação: a primeira pessoa do singular, o tempo passado do verbo e a menção ao lá em relação ao aqui (RICOEUR, 2007, p. 172-173. Grifo nosso).

Vejamos que as categorias de *tempo*, *pessoa* e *espaço* se desdobram no processo de enunciação testemunhal. O destaque conferido à sentença *eu estava lá* está longe de ser fortuita. O *eu* narra fatos vivenciados por um *eu* distanciados. Nesse processo dêitico, a categoria de pessoa não sofre contraposição marcada – eu do presente da enunciação em detrimento do eu do passado discursivizado. O *eu*, embora não sofra alteração morfológica, semanticamente é uma categoria diferente. O sujeito-que narra é, portanto, diferente do sujeito-que vivencia e isso se dá em função da ação do tempo na vida desse sujeito. Tempo que acaba sendo uma categoria que interfere na cristalização dos elementos dóxicos que permeiam a vida desse sujeito, com destaque para o processo de retroalimentação memorialística, calcado na fricção dos pontos de contato e dos pontos de contraste existente entre os *sujeitos-que-narram* nas várias modalidades testemunhais.

Nesse sentido, o acontecimento narrado não é espelhado pelo acontecimento desdobrado, isto é, pelo processo de enunciação testemunhal. Ele é, sim, discursivizado. No entendimento do linguista brasileiro José Luiz Fiorin (2016), o discurso é da ordem do acontecimento e “não há acontecimento fora dos quadros do tempo, do espaço e da pessoa... compreender os mecanismos de temporalização, de espacialização e de actorialização é fundamental para entender o processo de discursivização” (FIORIN, 2016, p. 14). E esse processo está atrelado ao caráter fragmentado da memória, conforme nos orienta a pesquisadora Susan Rubin Suleiman, que sustenta seu pensamento com base nas ideias defendidas pela romancista Anna Quindlen:

A escrita pessoal, quando escrita, desvia quase inevitavelmente em direção à ficção. [...] Quindlen brinca dizendo que “nunca escreverá um livro de memória”. E conclui, em tom mais sério: “Desconfio da própria memória (...). A memória é muito metamorfoseante, muito influenciada por

fotografias, cartas antigas, autoimagens e autodúvidas”. As memórias individuais podem fundir-se a mitologias familiares e eventualmente assumir a sensação de recordação vivida (SULEIMAN, 2019, p. 210).

A legitimidade não se dá a partir da veracidade. Lanzmann, inclusive, critica a objetividade e o anseio contundente por provas materiais personificadas pelas imagens de arquivo. O interesse de Lanzmann, ao invés de ser calcado em um subjetivismo idealista (BAKHTIN, VOLOCHÍNOV, 2009), se volta na mensagem, isto é, nesse processo de discursivização – o cineasta não utiliza esse conceito –, que coloca em perspectiva um acontecimento (a destruição dos judeus europeus), com o desdobramento desse acontecimento fundamentado nos processos de temporalização, espacialização e actorialização. Com um fundamental agravante: o *eu* que aciona tais categorias *estava lá*.

O excerto extraído do texto de Paul Ricoeur nos conduz para a análise do funcionamento dessa tríade dêitica, pois ela é importante para compreender o percurso discursivo percorrido por Claude Lanzmann. Três perguntas emergem instantaneamente: Quem é esse “eu”? O que seria esse “agora”? Onde se localiza esse “aqui”? Para tanto, faz-se necessário apresentar algumas passagens de *Shoah* e o primeiro ponto a ser destacado é a presença recorrente da expressão *eu estava lá*. Vejamos alguns exemplos:

[Fragmento 03] Eu mesmo, aqui, agora... Eu não acredito que estou aqui. Não, não consigo acreditar. Aqui era sempre assim, tranquilo. Sempre. Quando queimavam por dia 2 mil pessoas, judeus... Era tranquilo como agora. Ninguém gritava. Cada um fazendo o seu trabalho. Era silencioso. Calmo. Como agora⁷⁰. (LANZMANN, 2012).

[Fragmento 04] Quando abrimos a última vala, eu reconheci toda a minha família.
*Quem da família ele reconheceu*⁷¹?
Minha mãe e minhas irmãs. Três irmãs com os filhos. Estavam todos ali⁷². (LANZMANN, 2012).

[Fragmento 05] Os judeus sempre sonharam, e estava no âmago do coração da vida, no âmago da espera messiânica, sonhar que, um dia, seriam livres. Esse sonho era ainda mais verdadeiro no gueto. Todo dia, toda noite, eu sonhava com isso, que as coisas iam ficar bem. Era mais que um sonho. Era a esperança contida no sonho⁷³... (LANZMANN, 2012).

[Fragmento 06] Era ali que davam água para os judeus.
Onde é que davam água para os judeus?

⁷⁰ Depoimento de Simon Srebnik – sobrevivente de Chelмно.

⁷¹ Preservamos o itálico utilizado para ilustrar as intervenções operadas por Claude Lanzmann. Isso se mostrará recorrente em citações futuras.

⁷² Depoimento de Motke Zaidl, juntamente com Itzak Dugin – sobreviventes de Vilna.

⁷³ Depoimento de Abraham Bomba – sobrevivente de Treblinka.

Aqui. Quando chegava um comboio, a gente dava água aqui para os judeus.
Quem dava água aos judeus?
Nós, justamente, os poloneses. Havia um pequeno poço, nós pegávamos uma garrafa e...
*Não era perigoso dar água a eles?*⁷⁴. (LANZMANN, 2012).

[Fragmento 07] Nunca voltei lá depois que vi como era. Só quando necessário. Em todo aquele período, acho que só fui uma ou duas vezes. Nós, do conselho, tentávamos manter o gueto, por causa da força de trabalho e, sobretudo, para prevenir epidemias, como o tifo. Esse era o grande perigo⁷⁵. (LANZMANN, 2012).

Os fragmentos destacados exemplificam a presença da categoria *pessoa* e o que chama a atenção é a diversidade de perfis que a compõe. Resgatemos, novamente, a classificação proposta por Raul Hilberg (2016) – *victims, bystanders e perpetrators* (doravante, vítimas, testemunhas oculares e perpetradores) –, uma vez que ela se mostra pertinente para o que queremos exemplificar.

3.1 Vítimas

A categoria *victims* é personificada nos depoimentos de Simon Srebnik (Fragmento 03), Motke Zaidl e Itzak Dugin (Fragmento 04) e Abraham Bomba (Fragmento 05).

No primeiro depoimento, vemos uma forte inscrição do passado no presente, acionado pelo mecanismo da embreagem temporal, que provoca um desdobramento nesse *ator social*. Há, na fala destacada, uma construção antitética: a tranquilidade do local x a ação criminosa dos membros do partido nazista. Esse jogo imagético acaba sendo curioso, pois o sujeito-espectador só tem acesso à primeira imagem. Ele acaba reconstruindo o segundo quadro – pessoas sendo queimadas – através do depoimento de Simon Srebnik. Todavia, não é apenas o relato, mas o processo contingencial enfrentado pelo sujeito-que-narra que traz esse efeito desdobrado. Ele vivenciou aquilo que é relatado. Ele é um *observador com focalização interna* (FIORIN, 2016).

O que nos parece curioso é que o testemunho de Srebnik lida com a conjugação da *focalização interna* – sujeito plenamente engajado naquilo que é narrado – com a *focalização externa* – sujeito que se volta para a exterioridade da cena. Parece curioso fazer menção a tais categorias, pois Fiorin (2016) as utiliza para analisar romances

⁷⁴ Depoimento dos ferroviários de Treblinka

⁷⁵ Depoimento de Franz Grassler – Integrante do comissariado do partido nacional-socialista, instalado no gueto de Varsóvia.

literários. Contudo, conforme já deixamos evidenciado, a narrativa testemunhal apresenta em sua estrutura brechas para a inscrição da ficcionalidade. A ficção poderia adentrar no relato através de dois processos: o distanciamento temporal e o deslizamento inerente à relação existente entre o engajamento do *ator social* naquilo que é narrado e a objetividade de um relato voltado para narrar determinado acontecimento. Aqui, temos a ideia de acontecimento desdobrado.

O primeiro acontecimento – experiência do *ator social* com o regime nacional-socialista – é mais marcadamente engajado. O acontecimento desdobrado – relato testemunhal dessa experiência – tem, pelo menos em tese, um caráter mais objetivo. O resultado dessa “equação” é um desdobramento actancial. Srebnik, por exemplo, é a personificação de um passado distanciado que não passa. Esse “não acreditar” denota um trabalho de *luto* que segue em processo. Qualificamos o relato testemunhal como sendo um processo contingencial e nesse sentido estamos de acordo com a tratativa concedida por Agamben (2008) para o lugar (ou seria melhor dizer entre-lugar?) ocupado pelo relato testemunhal. “O testemunho é a relação entre uma possibilidade de dizer e o fato de ter lugar, ele só pode acontecer por meio da relação com uma impossibilidade de dizer, ou seja, unicamente como *contingência*, como um poder não ser” (AGAMBEN, 2008, p. 147).

Ao lidar com a categoria de *pessoa*, o que se busca é um afastamento do mencionado *subjetivismo idealista*. Lanzmann mesmo, em fragmento já destacado em nosso texto, afirma que seu documentário não traria histórias pessoais, ou seja, “não haveria nenhum eu” individualizado destacado em relação ao conteúdo rememorado. Portanto, o que vemos é aquilo que Agamben (2008) nomeia de *dessubjetivação* em diálogo com um processo contingente existente entre *o poder ser* e *o poder não ser*.

O testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência do dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar. Os dois movimentos não podem nem identificar-se em duas substâncias incomunicáveis. Esta indivisível intimidade é o testemunho (ibidem).

Em seguida, Agamben aponta quatro categorias modais que fariam parte da estrutura do relato testemunhal, a saber: *possibilidade*, *impossibilidade*, *contingência* e *necessidade*. As quatro modalidades, a nosso ver, se fazem presente em uma sentença proferida por Simon Srebnik: “eu não acredito que estou aqui”. A *possibilidade* se instalaria no processo de enunciação, ou, pensando em termos de retórica, na categoria da *ação*. Foi disponibilizado para esse *ator social* um espaço de inscrição desse dizer e

diante disso ele poderá performar o seu relato a partir do processo de *auto-mise-en-scène*⁷⁶ – uma resposta enunciativa desse sujeito.

A *impossibilidade* se dá mediante o processo de deslizamento existente entre o ser e o poder ser – entre a dessubjetivação e os acontecimentos – vivenciados e desdobrados/discursivizados. Diante desse quadro, “Auschwitz representa [...] um ponto de derrocada histórica desses processos, a experiência devastadora na qual se faz com que o impossível seja introduzido à força no real” (AGAMBEN, 2008, p. 149). O trecho supracitado denota o caráter paradoxal do relato testemunhal, e nesse sentido, percebemos a modalidade da *contingência*, que se dá com o acionamento de uma articulação de um *impossível* discursivizado em *possível* e um *real* que, de certa forma, teria relevância reduzida na potência testemunhal. O *eu estava lá* não é relevante pela veracidade do depoimento – o acoplamento do processo de um *sujeito* autodesignado – (RICOEUR, 2007).

A potência desse real, ou seria melhor dizer *efeito de real*, é trazida à tona pela modalidade da *necessidade*. Trata-se de um sujeito que discursiviza o *impossível*, através de um *possível* proporcionado pelo documentarista, através de um procedimento e uma articulação contingencial. Sendo menos hermético, podemos sintetizar afirmando que, mesmo sendo um processo sofrido, doloroso, cujo luto ainda não foi plenamente alcançado – será que algum dia ele será? –, o *ator social*, esse *sujeito-que narra* tem a *necessidade* de dar seu testemunho. Não para se colocar em posição de destaque, mas para cumprir um *dever de memória* (Ricoeur, 2007), isto é, colocar em prática uma missão de ser porta voz daqueles que tatearam o fundo dos campos de concentração.

Aproveitando a ideia de *necessidade* de testemunhar, é fundamental destacar a experiência vivenciada por Claude Lanzmann junto a um de seus mais destacados entrevistados – Abraham Bomba:

Entre mim e Bomba, quando nos despedimos, uma questão, pelo menos, estava resolvida: a da confiança, ele sabia que podia contar comigo e com quem estaria falando. No caminho de volta, perguntei-lhe se aceitaria aparecer no meu filme, embora eu fosse incapaz de dizer quando seria, se dentro de um ano, dois, talvez três: os problemas financeiros ainda não estavam nada acertados. Ele assentiu com gravidade, e acho que com alegria,

⁷⁶ O pesquisador francês Jean-Louis Comolli aponta que o processo de *auto-mise-en-scène* é fruto de dois movimentos instaurados no processo de enunciação fílmica: o primeiro se dá a partir da abertura do documentarista. O segundo acontece mediante os elementos dóxicos circulantes. Comolli, para esse segundo movimento, resgata o conceito de *habitus* – “esse tecido estreito, essa trama de gestos apreendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas, a ponto de terem se tornado inconscientes” (COMOLLI, 2008, p. 84). Em suma, “a *mise-en-scène* mais decidida (aquela que supostamente vem do cineasta) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar”. (COMOLLI, 2008, p. 85).

pois a **necessidade absoluta de dar seu testemunho** brotara dentro dele (LANZMANN, 2011, p. 373-374. Grifos nossos).

Duas reações emotivas se apresentam manifestas no excerto destacado: a *gravidade* se dá pela impossibilidade de trazer à tona a realidade do vivenciado. Já mencionamos o conceito de trauma trabalhado por Seligmann-Silva (2001) e a ideia de *rastro* discutida por Agamben (2008). Quem também parte de uma premissa similar é Paul Ricoeur (2007), e na citação que iremos destacar fica deveras evidenciado o deslizamento pouco harmônico existente entre a relação diacrônica inerente ao relato testemunhal. O pesquisador francês observa que em função da “dialética – ‘compreender o presente pelo passado’ e, correlativamente, ‘compreender o passado pelo presente’ – que a categoria do testemunho entra em cena na condição de rastro do passado no presente” (RICOEUR, 2007, p. 180).

O que se nota, portanto, é que da “equação” existente entre o processo de *dessubjetivação* com a impossibilidade sendo discursivizada em real – o surgimento do acontecimento desdobrado – gera como resultado os rastros. É, em vista disso, um processo, palavra utilizada repetidas vezes nesse tópico, contingencial. Jeanne Marie Gagnebin (2006) nomeia o processo de investigação nos rastros de *Ascese da atividade historiadora*, que se instaura a partir de uma abertura “aos brancos, aos buracos, ao esquecido, ao recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras” (GAGNEBIN, 2006, p. 55). Em *Shoah*, o que temos é a *ascese da atividade cinematográfica*, com a ideia defendida por seu diretor de que o mais importante em um discurso fílmico do gênero documentário não é o caráter científico comprobatório das imagens de arquivo, mas, sim, a errância e o caráter contingente dos relatos testemunhais.

Outra reação emotiva percebida em Lanzmann (2011), conforme apontamos, é a da *alegria*. Nesse sentido, o deslizamento entre os acontecimentos – o vivenciado e a discursivização do primeiro – se dá de forma ainda mais problemática. Resgatemos as experiências narradas por Motke Zaidl e Itzak Dugin (Fragmento 04). Como a *alegria* pode emergir na discursivização de fatos tão trágicos como os que foram narrados pelos citados *atores sociais?* – lembrando que eles trabalharam na abertura de uma das valas do campo de Vilna e se depararam com os restos mortais de seus familiares. Entretanto, o leitor pode se perguntar: mas tais fatos não foram narrados por Abraham Bomba, ademais a alegria nem foi enunciada por ele Bomba, mas foi uma percepção de Claude Lanzmann. E isso, de alguma forma, traz ainda mais relevância para o que queremos

desenvolver, pois entre as três vítimas há um compartilhamento de experiências, embora não possamos raciocinar a respeito dos *retornantes* de forma homogênea. É claro, vale ressaltar, que os elementos dóxicos se inserem na vida de cada indivíduo de forma diferenciada, contudo, estamos diante de um processo de *dessubjetivação*, sendo a *alegria* necessariamente atrelada ao dever de testemunho, à *necessidade* de narrar os fatos vivenciados.

Retomemos o fragmento 05, que traz as palavras de Abraham Bomba. “Os judeus sempre sonharam...”. Não é preciso trazer mais nenhuma informação para perceber, na sentença destacada, a construção da imagem do judeu, prisioneiro dos campos. Bomba revela a existência da *esperança*, que talvez encontre a devida ressonância, não apenas na fé, mas no imaginário existente a respeito das perseguições e da resiliência do povo judeu. Antes de aprofundarmos essa ideia com o historiador americano Raul Hilberg, é válido se ater ao movimento construído pelo entrevistado. Sua narrativa se inicia de forma mais objetiva, sendo organizada por meio da *focalização externa* – “[...] no coração de sua espera messiânica, sonhar que um dia seriam livres”. O esperado, aqui, seria a presença da *embreagem actancial*, algo do tipo “os judeus esperavam que um dia seríamos livres” – duas marcas de *pessoa* na mesma sentença. Contudo, o *ator social* parece se lembrar de que “os judeus” era uma categoria da qual ele também estava inserido. Daí vem a continuação do relato: “**eu** sonhava que aquilo ia mudar”.

Há uma pergunta que costuma incomodar os historiadores e pesquisadores que adotam o holocausto como temática de suas teorizações: Por qual razão os judeus teriam sido tão subservientes? No presente texto, mencionamos a dura crítica que Hannah Arendt direciona ao papel exercido pelos conselhos judaicos. Outro ponto muito destacado é a escassez de revoltas contra o partido nacional-socialista. Não faz parte de nosso objetivo responder a essa questão. Contudo, o sonho e a esperança são elementos abstratos retirados da fala de um dos entrevistados de *Shoah*. Em vista disso, vale, aqui, uma pequena reflexão a respeito da construção da imagem do judeu.

Os judeus, como os alemães, desenvolveram mecanismos psíquicos para suprimir verdades insuportáveis e racionalizar decisões extremas. Chama a atenção o fato de que os alemães tenham empregado repetidamente ilusões e artimanhas demasiado brutais. Os judeus eram enganados com “inscrições” e “reassentamentos”, com “banhos” e “inalações”. Em cada fase do processo de destruição as vítimas pensavam que estavam passando pela última etapa. E assim parece que uma das maiores farsas na história do mundo foi perpetrada em 5 milhões de pessoas conhecidas por sua inteligência. Mas essas pessoas foram realmente enganadas ou deliberadamente enganaram a si mesmas? (HILBERG, 2016, p. 1293).

Bomba nos fala de uma esperança messiânica que dialoga com a “tentativa de reprimir pensamentos insuportáveis, [que] era característica não apenas da comunidade do gueto, mas também do próprio centro de extermínio” (HILBERG, 2016, p. 1295). Victor Klemperer, filólogo judeu, que era casado⁷⁷ com uma “ariana”, escreveu durante o período de instauração do regime nacional-socialista, um livro, referenciado no primeiro capítulo, no qual ele objetivava analisar a modificação linguística enfrentada pela Alemanha.

O nazismo se embrenhou na carne e no sangue das massas por meio de palavras, expressões e frases impostas pela repetição, milhares de vezes, e aceitas inconsciente e mecanicamente. [...] a língua não se contenta em poetizar e pensar por mim. Também conduz meu sentimento, dirige a minha mente, de forma tão mais natural quanto eu me entregar a ela inconscientemente (KLEMPERER, 2002, p. 55).

Klemperer prima em criar um conceito que nomeia o referido livro: *Linguagem do Terceiro Reich – LTI*. O filólogo polonês percebe, já a partir de 1933 – o advento do governo de Hitler –, que “a LTI imperava por toda parte, tão poderosa quanto pobre de espírito” (KLEMPERER, 2002, p. 62). A linguagem do partido nacional-socialista, adentrando nos corações e mentes daqueles que a ela estavam submetidos, funcionava, e a analogia é de Klemperer (2002), como um veneno. Ela “não fazia distinção entre linguagem oral e escrita. Para ela tudo era discurso, arenga, alocução, invocação, incitamento” (KLEMPERER, 2002, p. 65). O que se percebe é uma espécie de interdição da individualidade, sendo relevantes apenas os interesses do partido, daí o slogan amplamente disseminado: “tu não é nada, teu povo é tudo” (KLEMPERER, 2002, p. 66).

O que queremos demonstrar, trazendo o postulado teórico de Victor Klemperer, é que a linguagem imposta pelo partido de Hitler visou povoar o imaginário do povo alemão. Ela cria um mecanismo de rejeição, explicitando em “alto e bom som” os alvos das inúmeras incitações. Ela, com isso, cria uma imagem do *outro*, que é visto como um inimigo. As circunstâncias históricas, portanto, possibilitaram o sucesso da linguagem do Terceiro Reich, com os slogans, filmes nazistas, desfiles pomposos, peças propagandistas, que incidem em uma convivência pouco pacífica com o *outro*.

⁷⁷ Essa informação é importante, pois Klemperer foi poupado de ir para os campos de concentração em função do casamento com uma mulher alemão. Isso, claro, não o eximiu de enfrentar diversos problemas, que vão desde a perda do emprego na universidade que ele lecionava, às inúmeras dificuldades relacionadas ao racionamento alimentar e inúmeras retaliações vivenciadas pelo casal.

É válido trazermos o seguinte questionamento: uma vez que existia uma construção discursiva própria ao Terceiro Reich, é possível pensarmos em uma construção discursiva própria aos prisioneiros? Hilberg (2016) nos ajudará a trazer alguma luz para a questão levantada:

Em Auschwitz, os presos empregavam uma terminologia especial própria para as operações de assassinato. Um crematório era chamado de “padaria”, um homem que não podia mais trabalhar e que estava, portanto, destinado a uma câmara de gás era designado um “muçulmano”, e o depósito onde ficam os pertences dos mortos nas câmaras de gás era chamado de “Canadá”. É importante ressaltar que esses termos não são termos nazistas; são expressões por parte das vítimas, respostas ao vocabulário nacional-socialista que, com os eufemismos alemães, eram projetadas de modo a obliterar as visões da morte (HILBERG, 2016, p. 1295-1296).

A ideia era, a partir do fragmento destacado, trazer uma espécie de denegação do horror. Esse tipo de linguagem, voltada para atenuar a realidade vivenciada, vai de encontro ao imaginário existente em relação ao povo judeu – uma sociedade pacífica, resiliente e fundamentalmente religiosa. Essa é a construção da imagem do *outro*. Hilberg (2016) traz em seu livro um longo trecho que versa sobre a narrativa falaciosa criada pelo partido nazista, a respeito do fato de que os judeus eram organizados e tinham um objetivo de dominação internacional. O curioso é que o autor do fragmento citado é um antigo membro do partido – Erich von dem Bach-Zelewski (alto comandante da SS e da polícia da Rússia Central). Destaquemos apenas um pequeno, mas significativo trecho: “nunca antes um povo caminhou tão inadvertidamente para sua destruição” (BACH-ZELEWSKI, 1948 *apud* HILBERG, 2016, p. 1283).

O sonho, tantas vezes enunciado por Abraham Bomba, se insere nesse saber de crença em acreditar na possibilidade de algum tipo de milagre – a já citada esperança messiânica. Em virtude do que foi desenvolvido até o momento, podemos atestar a existência da linguagem dos prisioneiros, contudo, ela se manifesta através de um mecanismo de defesa psicológica. Ao passo que a linguagem do Terceiro Reich é fruto de um mecanismo de ataque, tanto psicológico, quanto prático.

Como estamos analisando a categoria de *pessoa*, ainda com os olhos voltados para as *vítimas*, pensamos ser produtivo colocar em perspectivas dois postulados teóricos: Hilberg (2016) e Charaudeau (2015). Esses dois trabalhos serão explorados para compreender o processo de construção da imagem do outro; as formas de lidar com essa construção; e onde que o relato testemunhal poderia se encaixar nessa relação dialética.

O linguista francês desenvolve uma tratativa a respeito da construção identitária. O que se mostra pertinente no trajeto que pretendemos desenvolver é o *movimento de rejeição*, pois tal movimento parte de uma desconstrução identitária, ou, de uma construção deformada da imagem do outro. Charaudeau (2015) nos fala que “para que haja tomada de consciência identitária, é necessário que se perceba uma *diferença* e que se estabeleça uma certa *relação* face ao outro” (CHARAUDEAU, 2015, p. 18). Foquemos então em duas palavras-chave: *diferença* e *relação*. Tais itens lexicais são fulcrais para o entendimento da (im) possibilidade de existência mútua entre dois grupos distintos. Sabemos muito bem como isso se deu entre a “raça ariana” e o povo judeu. Charaudeau ainda complementa a ideia anterior ao estabelecer que “é somente percebendo o outro como diferente que pode nascer a consciência identitária” (ibidem).

No caso dos partidários do nacional-socialismo, ao mesmo tempo em que nasce a consciência identitária, nasce a desconstrução imagética do outro a partir do supracitado *mecanismo de rejeição*, que incorre na construção de julgamentos negativos e estigmatizados. Filip Müller, membro do comando especial de Auschwitz e que sobreviveu à cinco liquidações, relata a sua primeira experiência frente ao crematório de Auschwitz I. No fragmento escolhido, é notório o descaso com a vida alheia e forte presença da enunciação estigmatizante, que, por conseguinte, culmina no julgamento negativo:

[**Fragmento 08**] [...] Passamos por um portão e, a uns 100 metros... a 100 metros do portão, eu de repente vi um prédio, um prédio baixo com uma chaminé. Na parte de trás eu vi uma entrada. Ignorava para onde nos levavam, achei que iam nos executar. De repente, diante de uma porta, sob uma pequena lanterna bem no meio do prédio, um jovem *Unterscharführer* gritou:
“Para dentro, **lixo! porcos!**”
(LANZMANN, 2012. Grifos nossos).

Convoquemos, agora, Patrick Charaudeau (2015):

Quando esse julgamento se consolida e se generaliza, ele se torna o que chamamos tradicionalmente de *estereótipo*, clichê, preconceito. Convém não desprezar os estereótipos; eles são uma necessidade. Eles constituem, em primeiro lugar, uma proteção, uma arma de defesa contra a ameaça representada pelo outro na diferença, e, além disso; eles são úteis para estudar os imaginários dos grupos sociais (CHARAUDEAU, 2015, p. 19).

O partido nacional-socialista é um caso absolutamente extremado de construção imagética calcada em estereótipo. Charaudeau trabalha com tal julgamento como sendo, em um primeiro nível, uma estratégia de defesa. No regime de Hitler, a defesa é apenas um “verniz” para o ataque, tanto discursivo, quanto físico. Na fala de Filip Müller,

através do olhar do perpetrador, há uma dinâmica de causa-consequência: todos aqueles fatos narrados são justificáveis, pois o alvo em questão seria composto por seres *sujos*, por *porcos*. A utilidade em entender os estereótipos se dá, e Charaudeau (2015) nos fala sobre isso, pela possibilidade de entender a circulação e construção dos elementos dóxicos em uma determinada sociedade e em uma determinada época. O imaginário sociodiscursivo⁷⁸, construído no período de atuação do regime nacional-socialista, permitia que expressões estigmatizadas, como as destacadas anteriormente, tivessem uma circulação ampla e difundida.

O *movimento de rejeição* quando atinge a proporção da intolerância máxima, gera uma resposta do grupo alvo do ódio e da estigmatização. É aqui que entra o trabalho de Raul Hilberg (2016). O historiador americano observa cinco maneiras que um grupo confrontado por um sistema opressor pode se valer: “Resistindo, tentando amenizar ou anular a ameaça (reação de anulação), evadindo-se, paralisando-se ou condescendendo” (HILBERG, 2016, p. 1282). Para o autor, “a reação padrão dos judeus caracteriza-se pela quase completa falta de resistência” (ibidem). Na primeira forma de ação, podemos listar casos espaçados de reação. Os mais significativos são o já citado levante do gueto de Varsóvia⁷⁹, com baixa ínfima por parte dos nazistas (14 mortos e 85 feridos); e a fuga do campo de Sobibor⁸⁰ (nove baixas do lado alemão e cerca de 60 prisioneiros judeus sobreviventes). Vale lembrar que a resistência mais eficaz não foi arquitetada por judeus – o atentado ao braço direito de Heinrich Himmler, Reinhardt Heydrich, organizado pelo presidente tcheco deposto após a invasão nazista (Edvard Beneš), que estava exilado em Londres e convocou dois paraquedistas para atentarem contra a vida do oficial alemão. A *Operação Antropoide*⁸¹ teve êxito, mas gerou uma retaliação desproporcional, como era de costume, do regime nazista – o extermínio da maioria dos habitantes da cidade tcheca de Lídice.

⁷⁸ Para Charaudeau, “os imaginários sociodiscursivos circulam, portanto, em um espaço de interdiscursividade. Eles dão testemunho das identidades coletivas, percepção que os indivíduos e os grupos têm dos acontecimentos, dos julgamentos que fazem de suas atividades sociais” (CHARAUDEAU, 2013, p. 207).

⁷⁹ Informações mais aprofundadas, inscritas na literatura de testemunho, podem ser obtidas através do livro “O pianista”, que narra, em primeira pessoa, a trajetória de um judeu – Wladyslaw Szpilman – que se esconde em Varsóvia durante a evacuação do gueto existente na cidade. A autobiografia deu origem a um homônimo filme aclamado pelo público e pela crítica, lançado em 2002, cuja direção é de Roman Polanski.

⁸⁰ Esta história poderá ser mais bem aprofundada no livro “Inferno em Sobibor”, escrito por Stanislaw Szmajzner e no filme *Fuga de Sobibor*, feito para a televisão britânica em 1987 e dirigido por Jack Gold. A produção tem em seu elenco nomes consagrados como Rutger Hauer e Alan Arkin.

⁸¹ O livro HHHH, do historiador francês Laurent Binet, é uma ótima referência para compreender os meandros e arranjos da operação.

A segunda maneira de lidar com a confrontação pela força se dá pela tentativa de dirimir os efeitos do discurso totalitário. Isso se dá através de um processo de denegação calcado no imaginário construído em torno dos judeus – lembremo-nos das palavras de Abraham Bomba. A materialização dessa estratégia ocorre com a implantação dos já mencionados e controversos *conselhos judaicos* – “os conselhos [...] tornaram-se os representantes da comunidade vis-à-vis com o perpetrador. Formulavam cuidadosamente declarações e as enviavam aos departamentos apropriados” (HILBERG, 2016, p. 1285).

A terceira maneira se manifesta diante da tentativa de afastar os efeitos do totalitarismo por meio da fuga, ou se escondendo, o que pode, ou não, acontecer com o auxílio das testemunhas oculares (*bystanders*). Temos alguns exemplos de sobreviventes que conseguiram fugir das “garras” do partido nazista – Wladyslaw Szpilman (*O Pianista*); Françoise Frenkel (*Sem lugar no mundo*); e os cerca de sessenta fugitivos do campo de Sobibor.

No que tange às duas últimas formas de lidar com o discurso totalitário, desenvolvidas pelos judeus, Hilberg (2016), primeiramente, observa a existência de elementos – ele nomeia de *instâncias* psicológicas – responsáveis por uma espécie de impedimento para a resistência, bem como para a anulação e para a tentativa de evasão.

Em tais circunstâncias, a futilidade de todas as alternativas tornava-se extremamente clara e a vítima ficava paralisada. A paralisia ocorria apenas em momentos de crise. Durante as operações de limpeza dos guetos, muitas famílias judias eram incapazes de lutar, incapazes de suplicar, incapazes de fugir e incapazes de ir para o campo de concentração e acabar logo com aquilo. Eles esperavam por seus atacantes em suas casas, congelados e indefesos. (HILBERG, 2016, p. 1289).

Esse tipo de comportamento já foi destacado em nosso texto, quando mencionamos que os relatos testemunhais eram construídos em prol daqueles que “tatearam o fundo dos *Lager*”. Podemos constatar que todos os *muçulmanos* se submeteram à paralisia – “Às vezes, a mesma reação de paralisia atingia os judeus que caminhavam até algum local de extermínio, e pela primeira vez, olhavam para uma vala comum cheia de corpos daqueles que os precederam” (ibidem) –, mas nem todos aqueles que se apresentavam paralisados se enquadravam na categoria de *muçulmano*. A explicação é simples: primeiro que, para ser considerado *muçulmano*, era preciso estar em algum campo de concentração, lembrando que a terminologia é uma construção linguística originária dos *Lager*. A paralisia era constatada, conforme excerto destacado, primeiramente nos guetos. Em segundo lugar, pensando nos campos de concentração, a

paralisia pode ser considerada em estágio prévio. Na observação de Hilberg, a paralisia é um estágio antes do assassinato. Nos *muçulmanos*, o estar paralisado é uma consequência, se é que podemos chamar assim, de um tipo de morte psicológica, morte da vontade de viver.

A última reação parece ser similar à paralisia, mas ao contrário de uma aceitação passiva da morte, a *submissão automática* pode ser interpretada como um radical apego à vida. Hilberg (2016) observa que o processo de destruição implicou no desenvolvimento de medidas bilaterais: a ação que competia apenas aos alemães – “o esboço de decretos, a administração de trens de deportação, fuzilamentos ou operação das câmaras de gás” (ibidem) – e a reação passiva dos judeus mediante medidas que demandavam que eles:

[...] registrassem suas propriedades, obtivessem documentos de identificação, apresentassem em determinado local para trabalharem, serem deportados ou fuzilados, entregassem listas de pessoas, pagassem multas, entregassem propriedades, publicassem instruções alemãs, cavassem suas próprias covas e assim por diante (HILBERG, 2016, p. 1289-1290).

O quadro apresentado, com as cinco reações frente ao discurso da força, possibilitou ao pesquisador americano formular a tese de que “um grande componente de todo o processo dependia da articulação dos judeus, desde simples atos individuais até atividades organizadas em conselhos” (ibidem).

Uma constatação, seguida de um questionamento, se fazem necessários, pois a categoria de *pessoa* que estamos investigando, por enquanto, é a dos *atores sociais* que se enquadram na categoria de vítimas no documentário *Shoah*. O que constatamos, em um primeiro momento, é a dificuldade de enquadrar os entrevistados nas cinco categorias observadas por Hilberg (2016). Esse obstáculo para alcançar tais informações se dá, em especial, por um critério particular, no que diz respeito, tanto à escolha do perfil de entrevistados, quanto à condução das interações. A nosso ver, justamente por apontarmos a questão do critério particular, esse fenômeno não é fortuito.

Lembremos que o projeto de fala do diretor de *Shoah* se relacionava com uma espécie de *dever de transmissão*, sendo, pelo menos os entrevistados que se enquadram na categoria vítimas, porta vozes daqueles que sucumbiram nas malhas intolerantes do regime nacional-socialista. Ademais, as individualizações não se mostravam sedutoras para a construção enunciativa do documentário. Nesse sentido, em relação ao acontecimento vivenciado, a conduta adotada pelos personagens de *Shoah* não parecia

ocupar um papel de destaque na pauta. Não sabemos se eles se rebelaram⁸², se eles tiveram momento de paralisia, se eles adotaram uma postura plenamente submissa. E, de fato, isso não parece interessar tanto para o diretor, nem para aquilo que pretendemos desenvolver no campo da análise do discurso. Podemos afirmar que o interesse de Claude Lanzmann e, por conseguinte, o interesse da presente pesquisa é no acontecimento desdobrado/discursivizado.

Assim sendo, trabalhar as cinco reações frente ao discurso totalitário faz sentido se pensarmos no desdobramento do acontecimento, isto é, nos relatos testemunhais que trazem a fricção do passado com o presente. Destarte, é pertinente trazer o seguinte questionamento: como enquadrar a ação dos atores sociais, no ato de enunciação fílmica, a partir das cinco caracterizações apresentadas por Raul Hilberg?

Concederemos um capítulo para lidar com a questão da memória, pois ela se mostra fulcral no desenvolvimento de nossas ideias. Contudo, podemos ensaiar uma resposta para o questionamento, que funcionaria como uma “ponta solta” a ser fechada no capítulo mencionado. Sejam sintéticos: o trabalho de rememoração pode ser enquadrado como uma atividade de resistência, ou seja, se enquadraria no primeiro tipo de reação frente ao discurso totalitário. Entretanto, façamos a seguinte ressalva: o alvo da resistência e o tipo de resistência são atividades diferenciadas no acontecimento desdobrado/discursivizado.

Podemos pensar em três tipos de resistência frente ao totalitarismo. A primeira é a resistência externada através da luta, e nosso texto trouxe alguns exemplos desse tipo de ação. A segunda seria a resistência passiva, materializada através do combate interior e na materialização de uma corrente propagadora de mensagens contrárias ao regime totalitário.

Queremos mostrar que cada pessoa tem condições de contribuir de alguma forma para a queda desse sistema. Não é através do embate solitário, como um ermitão amargurado, que será possível preparar o terreno para a queda desse “governo” ou até mesmo desencadear a revolução o mais rápido; isso só será possível através do trabalho conjunto de muitas pessoas convictas e engajadas, pessoas em comum acordo sobre os meios pelos quais podem atingir o seu fim. Quanto a esses meios, não temos muita escolha: apenas um está a nossa disposição – *a resistência passiva* (SCHOLL, 2014, p. 100).

⁸² Um adendo a esse comentário: Rudolf Vrba, ator social entrevistado por Lanzmann, conseguiu fugir do campo de Auschwitz.

O excerto acima foi retirado do segundo panfleto do famoso grupo de resistência Rosa Branca⁸³ e a julgar pela consequência dos atos do citado grupo, notamos a existência de uma fronteira porosa entre a resistência bélica e a resistência passiva. Uma conclusão é notadamente clara: ambas não foram toleradas pelo regime nacional-socialista, o que implicou em uma repressão contundente e implacável.

Por fim, temos a resistência construída através da rememoração testemunhal, que é calcada na necessidade de travar um combate contra o esquecimento, contra o apagamento discursivo de um acontecimento traumático e impactante. Nesse sentido, lidamos com o discurso fílmico do gênero documentário como sendo uma atividade de resistência contra a interdição discursiva e contra a desconstrução convocada pelos processos de revisionismo e negacionismo. Marie-Anne Paveau (2015) trabalha com o conceito de *denegação linguística*, que, diferentemente da denegação do acontecimento, se materializa na “denegação do discurso sobre o acontecimento, das palavras que dariam nome ao acontecimento e, por conseguinte, o fariam existir ou reexistir” (PAVEAU, 2015, p. 237).

A resistência se dá, desse modo, através da criação de mecanismos discursivos que permitam o surgimento do desdobramento do acontecimento vivenciado. É sabido que os regimes totalitários primaram em apagar os rastros de suas atividades ilícitas. Entretanto, é também notório que tais rastros não são facilmente eliminados. O já citado campo de extermínio de Chelmno, por exemplo, teve raros casos de sobreviventes – dois deles estão presentes no documentário de Claude Lanzmann: Simon Srebnik e Mordechai Podchlebnik. Tais personagens seriam rastros da existência do citado campo. No documentário, eles relatam suas experiências traumáticas, em que “são abundantes os exemplos [de] palavras e discursos inconscientemente interditos que retornam para a experiência do sujeito com formas dolorosas” (ibidem). Com isso, notamos que a interdição consciente dos rastros, muitas vezes, implica na interdição inconsciente das

⁸³ O totalitarismo visa o controle mental abrangente e irrestrito de uma sociedade. No que tange ao nazismo, o trabalho de manipulação se iniciava já em tenra idade – daí o surgimento da *juventude hitlerista*, que doutrina os jovens a partir dos seis anos de idade. Hans Scholl teve uma trajetória que evidencia a possibilidade de escapar desse controle psicológico. Scholl cursava medicina na Universidade de Munique, quando começou a se inquietar com os excessos cometidos pelo regime de Hitler. Em junho de 1942, ele dá início aos trabalhos do grupo de resistência Rosa Branca e as atividades consistiam basicamente no envio de panfletos através do serviço de correio. Hans Scholl contou com a ajuda de vários jovens, entre eles sua irmã, Sophie, além dos colegas Alexander Schmorell, Christoph Probst e Willi Graf, e do filósofo e professor da Universidade de Munique Kurt Huber. Todos os nomes citados foram condenados à morte, sendo guilhotinados no início de 1943.

experiências vivenciadas. É contra esse fenômeno que os discursos fílmicos podem ser considerados ferramentas de resistência.

Um elemento notório em *Shoah* é um quase protagonismo exercido pelo *silêncio*. Há um grau de contemplação, aliado à dificuldade de rememorar os fatos vivenciados, e a consequência disso é a presença constante dessa categoria, pensando, é claro, que ela é preservada pela enunciação fílmica na montagem. O documentarista poderia primar em preencher esse silêncio, caso ele o considerasse inoportuno. Porém, o que ocorre é diametralmente oposto, pois seu documentário é forçosamente silencioso. Aqui, temos uma diferenciação que se faz necessária tratar. Ao mesmo tempo em que Claude Lanzmann organiza um discurso fílmico que prima pela incorporação de uma espécie de mutismo semântico, ele realiza um combate ao chamado silenciamento. Orlandi (1997) estabelece uma oportuna diferenciação entre *silenciamento* e *silêncio*. Enquanto este, para a autora, é um elemento incorporado no processo de produção de sentido, aquele se consolida a partir de um mecanismo de interdição forçosa – “por em silêncio”.

É pertinente pensar que entre os processos de silenciamento e o *silêncio fundante* – “todo processo de significação traz uma relação necessária ao silêncio” (ORLANDI, 1997, p. 55) – existe um terceiro elemento que parece trazer pontos de contato com os dois fenômenos. Seria uma espécie de interdição forçosa, que Marie-Anne Paveau nomeia de *amemória*: “[...] um esquecimento voluntário e orquestrado, um esquecimento ativo motivado pelo fato de que lembrar-se ou 'ter em mente' seria insuportável, por razões que podem ser muito variadas” (PAVEAU, 2015, p. 238). Rememorar acontecimentos como o assassinato de seus familiares, o extermínio de inúmeros companheiros e companheiras, o trabalho massacrante e aviltante exercido, por exemplo, por membros do Sonderkommando, implicaria, quase que instantaneamente, na ativação da *amemória*. Ela, ao contrário do silenciamento – também nomeado por Orlandi (1997) de *política do silêncio* – é construída por aquele que vivenciou os fatos, podendo ser pensada como um mecanismo de defesa.

À vista disso, podemos constatar que, de fato, a rememoração testemunhal é uma atividade que se funda em paradoxos. O *dever de transmissão* alicerçado no *dever de memória* precisa travar uma batalha com o *silenciamento* (apagamento de rastros e interdição fundamentada por terceiros), com o distanciamento temporal (próprio de todo mecanismo testemunhal) e com a *amemória* (denegação construída por aquele que vivenciou os acontecimentos que precisariam ser narrados). Além de todos esses

empecilhos, existe ainda outro elemento que dificulta o processo de rememoração. Paveau (2015), amparada na historiadora Régine Robin, propõe o conceito de *desmemória discursiva*: “[...] um conjunto de fenômenos de discurso que possibilitam a *revisão* das linhagens discursivas, ou seja, das transmissões semânticas cultural e socialmente realizadas pelos instrumentos da tecnologia discursiva” (PAVEAU, 2015, p. 237). É preciso separar aquilo que se entende como *revisão* das linhagens discursivas do *revisionismo histórico*. O primeiro se construiria a partir da ação do tempo, no sentido de que

Essas revisões podem ser mudanças semânticas, neologismos semânticos, redenominações, reformulações etc., em suma, um conjunto de fenômenos de linguagem que produzirão efeitos transgressivos ou contraintuitivos num contexto no qual reúne um acordo semântico e, em minha perspectiva, ético (PAVEAU, 2015, p. 237).

O distanciamento temporal poderia, dessa forma, implicar em modificações dóxicas, alterando o interdiscurso e, como consequência lógica, a construção das significações. O já citado Victor Klemperer aponta esse fenômeno de forma contundente em seu livro *A linguagem do terceiro reich*. Ele observa o incremento de diversos itens lexicais e axiológicos a partir da instauração do regime nacional-socialista. Após um período de doze anos de uma Alemanha “acorrentada” por um partido totalitário, muitos termos próprios do nazismo, embora tenham perdurado durante certo tempo, foram perdendo a força no decorrer dos anos. O que vem se mantendo intacto são os efeitos da ação desse regime, e isso se dá muito em função das rememorações testemunhais organizadas em livros do gênero literatura de testemunho, filmes, poesias, exposições de arte, museus etc. Contudo, até essa quantidade excessiva de discursivização costuma apresentar problemas, podendo criar, nas palavras de Régine Robin (2016), uma *memória fetichista*. Aprofundaremos essa questão ao longo da nossa tese.

O fato é que a *desmemória discursiva* atua na carga semântica de determinados termos. Hoje, quando se pensa no holocausto, o que vêm a mente é o regime nacional-socialista e o extermínio de judeus, homossexuais, ciganos, comunistas entre outras pessoas contrárias ao regime. Alguns itens lexicais, como campo, cabelo, cerca ainda possuem um teor memorialístico, pois eles foram inseridos no interdiscurso, sendo elementos comuns a várias obras artísticas e culturais que apontam para uma memória de discursos. Porém, a ação da *desmemória*, em paralelo com a desarticulação política proporcionador de um estado de coisas que diminua os efeitos de um regime ditatorial

como o nazista, pode incorrer em um esquecimento coletivo. Essa é o ponto fulcral para entender o fenômeno do *revisionismo histórico*. Tal fenômeno pode transformar um golpe militar em movimento e pode transformar o regime de Hitler em um mal necessário que, quiçá, não cometeu tantos crimes assim.

Essa é a potência do testemunho, pois mesmo sendo uma construção discursiva fundamentada em paradoxos, e com diversos “inimigos”, e quem nos fala é novamente Robin (2016), marca um *pacto de verdade*, através da “afirmação do testemunho, do ‘eu estive lá’” (ROBIN, 2016, p. 233). A rememoração testemunhal, diante do que foi apresentado até o momento, é uma necessária atividade de resistência discursiva, contra o esquecimento, contra a *amemória*, contra o silenciamento, contra a *desmemória*, contra o movimento de *gourmetização* da memória. É uma atividade que apresenta um caráter quase deôntico, pois:

Sabemos que as testemunhas da guerra, os sobreviventes dos campos de concentração estão desaparecendo progressivamente e a memória abre espaço para a história, ou melhor, vivemos um novo tempo da memória (ROBIN, 2016, p. 237).

3.2 Testemunhas oculares

Ainda voltados para a análise da categoria *pessoa*, avancemos a nossa problematização para lidar com aquilo que Hilberg (2016) nomeia de *bystanders* (testemunhas oculares). Resgatemos o fragmento 06 (páginas 111 e 112), relacionado à fala dos ferroviários de Treblinka: Há, ali, uma controversa construção da imagem de si. Os poloneses, no excerto destacado, são vistos como bondosos, complacentes, pois eles “davam água aos judeus”. A pergunta que se faz: por que qualificamos tal fala como controversa? Em primeiro lugar, não nos interessamos pela veracidade de tal relato, porém, e Hilberg nos serve de amparo, o auxílio aos judeus se mostrou ínfimo.

Os judeus tinham muitos vizinhos. Durante a catástrofe, esses espectadores tinham a tendência de permanecer de fora. O não envolvimento pareceu ser a principal razão – por vezes, praticamente uma doutrina. A passividade solidificada estava enraizada em um pano de fundo situacional e em uma postura calculada (HILBERG, 2016, p. 1299).

De alguma forma, podemos pensar que os *atores sociais* citados objetivam criar um efeito de sentido. Eles buscam, talvez, algum tipo de isenção – “eu estive lá” e parafrazeando “eu os ajudei”, enxergando, caso eles não tivessem auxiliado as vítimas, o documentário como um tipo de acerto de contas com o passado. O que se pode dizer é que a categoria *bystanders* é, por si, controversa, pois em um segundo, aqueles que dela fizeram parte podem deslizar para a condição de vítimas – relembremos a trajetória dos

irmãos Scholl do grupo de resistência Rosa Branca – e de cúmplices dos perpetradores – muito civis poloneses e alemães, por exemplo, denunciaram judeus.

Que tipo de testemunhas oculares se fazem presentes em *Shoah*? Os poloneses se mostram frequentes e há uma passagem emblemática, quando o sobrevivente de Chelmno – Simon Srebnik – visita Grabow, cidade polonesa localizada nos arredores do campo de extermínio citado. Há uma sensação de alheamento, em meio a um sentimento de comoção por parte dos entrevistados. O que se vê são personagens que buscam criar para si uma imagem de complacentes, ao mesmo tempo em que percebemos um Simon Srebnik com o olhar perdido, incomodado, podemos inferir, com aquilo que se passava ao seu redor. Vale reforçar que o primeiro diálogo de *Shoah* é proferido pelos camponeses que moravam em Grabow:

[Fragmento 09] Ele tinha treze anos e meio. Tinha uma bela voz, cantava muito bonito, e a gente ouvia:

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

Quando o ouvi de novo hoje, meu coração disparou, porque o que aconteceu aqui foi assassinato. Eu realmente revivi o que aconteceu (LANZMANN, 2012).

Não parece ser fortuito iniciar o documentário com a fala de personagens que se enquadram na categoria testemunha ocular, uma vez que o próprio Lanzmann pode ser enquadrado em tal condição. É interessante pensar nesse potencial fenômeno de ativação da memória através da música. E, aqui, fica a ideia de que se aquilo que foi enunciado no excerto anterior for “verdadeiro”, a música seria, à luz de Paveau (2015), uma *tecnologia discursiva*, isto é, um elemento externo que se incorpora na memória afetiva do *ator social*, consolidando a construção de uma *memória cognitivo-discursiva*. Isso será discutido mais adiante.

Contudo, o nosso interesse em trazer tal proferimento e confrontá-lo com o postulado teórico de Raul Hilberg, se dá partindo do princípio de que pode ter havido um falseamento nas palavras enunciadas pelos entrevistados, pintando, assim, um quadro de construção da imagem de si ficcionalizada. A frase “quando o ouvi hoje, meu coração disparou”, claramente, visa suscitar a benevolência no espectador. Há uma tentativa de construção de imagem de si, sedimentada em uma almejada complacência. Estamos diante, portanto, de dois direcionamentos teóricos caros ao nosso trabalho e que podem se manifestar em chaves opostas. Qual a leitura correta? Não nos interessa responder tal questão, mas os possíveis efeitos de sentido, esses sim, se fazem preciosos.

Pensar na atuação das testemunhas oculares implica em analisar o deslizamento ainda mais radical existente entre a construção da imagem de si e a construção histórica calcada na busca pela veracidade. E percebemos, com isso, um distanciamento existente entre o que é narrado por tais personagens no documentário e a problematização histórica voltada para a consolidação de uma análise conjuntural mais abrangente. Em *Shoah*, conforme apontado anteriormente, temos a presença de alguns entrevistados que exerceram o papel social de *bystanders*. Temos, por exemplo, os camponeses de Chelmno, camponeses e ferroviários de Treblinka, moradores de outras cidades emblemáticas como Auschwitz (Pana Pietyra) e Wlodawa – (Pan Filipowics), além de alguns personagens não nomeados por Lanzmann. Em um dos depoimentos desses *atores sociais* anônimos, notamos uma construção curiosa, que parece se adequar ao que Hilberg (2016) defende.

[Fragmento 10] *O que acha de eles terem sido asfixiados em caminhões?*
Ele diz que não gosta disso. Se tivessem ido para Israel por vontade própria, ele teria ficado contente. Mas terem sido mortos, foi muito desagradável (LANZMANN, 2012).

Em seguida, temos uma fala de outro entrevistado que se mostra ainda mais controversa: “Ele sente falta dos judeus? Sim, porque havia judias muito bonitas, quando éramos jovem, era bom”. Percebemos que a empatia (a compreensão emocional de um acontecimento trágico, a ponto de culminar em identificação com os sofrimentos vivenciados) e o trauma não se apresentam como marcas nas falas antecedentes. O primeiro fragmento evidencia que, de alguma forma, os judeus não eram *personas gratas* naquela cidade. Não se percebe, é claro, a alegria pela expulsão ocorrida por intermédio da máquina de morte, mas fica evidenciado que o convívio estava longe de ser harmônico.

A fala subsequente é ainda mais destituída de componente empático, pois o que fazia falta para o *ator social* não é a presença dos judeus, no sentido de existência amigável e harmoniosa, mas, sim, as mulheres bonitas. Além de todo o alheamento relacionado ao sofrimento vivenciado pelas vítimas, estamos diante de uma sentença notoriamente sexista, pois para o depoente, a vantagem de conviver com os judeus se resumia a beleza de suas mulheres e às potenciais relações sexuais que poderiam surgir como consequência dessa caracterização meramente estética e, por que não dizer, machista.

Além da ideia de empatia, a emoção da compaixão pode ser discutida, embora seja uma categoria ambígua e, de certa forma, controversa. Sandra Caponi (1999), em

texto basilar, discute algumas de suas dimensões, que podem ser contrastantes. A autora nos explica que “a compaixão apaga as diferenças, elimina o espaço material que separa os homens entre eles, aproxima as pessoas, não pela palavra, mas sim pelos gestos ou pelos silêncios” (CAPONI, 1999, p. 106). Por outro lado, amparada em Nietzsche e Hannah Arendt, a pesquisadora brasileira atrela a emoção em questão, junto à piedade, como sendo *tecnologia de poder*, naquilo que Nietzsche caracteriza como uma “sutil defesa de nós mesmos” (Nietzsche, 1978, p. 133 apud CAPONI, 1999, p. 93).

Para atestar esse lado sombrio, Caponi (1999, p. 95) aponta três caracterizações: instauração de uma dívida, estado de gratidão permanente e perigosa tranquilidade de consciência. Retomando as duas dimensões, com base nos depoimentos destacados anteriormente, não parece haver a inscrição da compaixão, já que, por um lado, não há um apagamento de diferenças e, por outro, não temos a emergência de uma gratidão, consequencial a uma dívida dos judeus para com as testemunhas oculares em questão. A despeito de algumas testemunhas oculares terem afirmado a existência de ajuda aos judeus – lembremo-nos da passagem controversa em que os poloneses afirmam ter oferecido água às vítimas.

O que se tem é uma perigosa tranquilidade de consciência, que não teria relação com a emoção conceituada pela autora brasileira, mas, sim, com o mecanismo da separação. Caso os judeus tivessem ido embora, por livre espontânea vontade, os habitantes da cidade ficariam felizes. Nesse sentido, percebemos que eles não pertenciam àquele meio, eram alheios aos costumes e valores preconizados naquele ambiente.

A vida dos judeus entre seus vizinhos era, conseqüentemente, marcada por fronteiras definíveis. Algumas eram territoriais; outras, marcadas em atividades econômicas, que tinham a tendência de serem complementares entre os dois grupos em vez de integradas em um nível pessoal; outras, ainda, eram definidas pelas diferenças de religião, cultura, instituições sociais ou língua. Em resumo, a emancipação ainda não havia evoluído para um abundante entrecruzamento. Quaisquer fusões, desde atividades comerciais conjuntas até **casamentos mistos**, ainda eram coisas novas e, em diversas regiões, esparsas. (HILBERG, 2016, p. 1301-1302. Grifo nosso).

O destaque concedido para a questão dos casamentos mistos se deve, justamente, para confrontar a fala do entrevistado que se mostra mais interessado pelas mulheres judias do que pelo destino do povo judeu. Como, conforme aponta Hilberg, a integração, e com ela advêm os potenciais casamentos, é irrisória, talvez o único interesse da fala supracitada seja mesmo o sexual, ou apenas uma contemplação estética sem pretensões de alcançar algum tipo de concretude.

Apresentemos, agora, a fala da Senhora Michelsohn, que, embora seja menos destituída de alheamento frente ao destino de seus vizinhos, traz consigo uma importante marca observada por Hilberg (2016): a manutenção da aparência de naturalidade.

[Fragmento 11] *E esses trabalhadores judeus passavam acorrentados pela aldeia?* Exato.

As pessoas podiam falar com eles? Não, não. Era impossível.

Por quê? Ninguém se arriscava

Como? Ninguém se arriscava

Sim. Compreendeu?

Sim. Ninguém se arriscava. Por quê? Era perigoso?

Era, havia guardas. E as pessoas não queriam ter nada a ver com aquilo tudo, entende? Dava nos nervos ver aquilo todo dia. Não se pode obrigar uma aldeia inteira a ver tanta miséria (LANZMANN, 2012).

Michelsohn constrói em seu relato uma trajetória que evidenciava o alto grau de interdição interacional existente entre os judeus acorrentados e os “vizinhos”. Percebemos o quão era complexo estabelecer algum tipo de auxílio, ou até mesmo contato, com as vítimas da máquina de morte. Há, portanto, um evidenciado confronto entre o depoimento de Michelsohn, com o que foi relatado pelos ferroviários de Treblinka. Mas o ponto que queremos levantar se relaciona à necessidade de, pelo menos tentar, criar uma atmosfera de normalidade a partir da denegação.

Embora seja explícito o clima de animosidade para com os judeus e, logicamente, não era possível desconsiderar os maus tratos que eles sofriam, o que Michelsohn demonstra é a necessidade de os vizinhos seguirem a vida normalmente, não importando, tanto, o destino reservado para as vítimas. Isso pode ser evidenciado na curiosa inversão de valores inconscientemente colocada em evidência. Há uma ambiguidade no sentido de abrir brechas para que o espectador entenda que o absurdo não eram os maus tratos em si, mas submeter toda uma aldeia a presenciar tais maus tratos, o que ilustra o acentuado grau de indiferença, quiçá egoísmo, da depoente em relação aos antigos vizinhos.

Conforme destacamos anteriormente, por intermédio do excerto extraído de CAPONI (1999), a compaixão, em sua dimensão positiva, diminui as distâncias e reduz o espaço delimitador existente entre os homens. Todos os excertos extraídos das falas dos *bystanders* nos parecem destituídos de tais predicados. Em um proferimento, a presença dos judeus não era benéfica, a ponto de o entrevistado acreditar que os moradores da aldeia ficariam contentes caso eles tivesse ido embora por livre e espontânea vontade. Em outro, vemos um interesse meramente sexual e estético. Na fala

da senhora Michelsohn, conforme apontamos, o caráter absurdo parece ser ressignificado por meio de uma inconsciente inversão de valores.

De acordo com Hilberg (2016), e malgrado algumas manifestações de heroísmo por parte daqueles que compunham a categoria das testemunhas oculares, havia mais possibilidades de um deslizamento para a condição de perpetrador do que para a de vítima. O historiador americano relata algumas histórias de usurpação operada pelas testemunhas. Duas questões são problematizadas pelo autor: “[...] e quanto ao reverso da ajuda? O que pode ser observado nesse comportamento?” (HILBERG, 2016, p. 1306).

O oposto da disponibilidade para ajudar e dos sacrifícios concomitantes dos salvadores era uma disponibilidade para se beneficiar da desgraça dos judeus e, no caso de muitos jovens, para se juntar aos perpetradores no processo de execução. As formas mais fáceis de se beneficiar da situação era usando as oportunidades resultadas das demissões ou das arianizações, adquirindo artigos já confiscados ou ocupando um apartamento deixado vago por deportados (ibidem).

Para o historiador, “os espectadores locais formavam uma parede humana em torno dos judeus aprisionados em leis e em guetos” (HILBERG, 2016, p. 1307). O que se pode depreender diante dessa construção metafórica é uma espécie de impermeabilidade, sendo os vizinhos um componente importante para o funcionamento da máquina de morte, tanto pelo medo do regime, quanto pela possibilidade de usurpar os bens dos judeus.

A partir de todos os apontamentos construídos, nos parece interessante pensar na fricção entre as construções dêiticas *eu, aqui e agora* e *eu estava lá*. Como são muitos os espectadores locais entrevistados por Lanzmann, podemos inferir que diversos tipos de acoplamentos se fazem presente, e, mais uma vez frisamos, não nos interessamos pelo caráter de veracidade. Perceber essas múltiplas possibilidades nos permite problematizar melhor o caráter ambíguo e multifacetado da rememoração e como, ao invés de valor de verdade, o que temos é uma construção argumentativa calcada nos efeitos de verdade.

Mediante os muitos depoimentos coletados dos chamados *bystanders* e alheios à veracidade de tais falas, a partir da construção dêitica *eu estava lá*, podemos citar três tipos de possibilidades de construção do *eu, aqui e agora*, que se apresentam condicionadas às posturas adotadas por tais entrevistados. Em primeiro lugar, eles podem, seguindo o depoimento da Senhora Michelsohn, ter exercido o papel de meras testemunhas, que objetivam seguir suas vidas e com isso se municiaram do mecanismo

da denegação; em segundo lugar, a partir da trajetória de organizações como a *Rosa Branca* e através de ações heroicas individuais, eles podem ter, de fato, se sensibilizando com as vítimas, seguindo um caminho de resistência sedimentado pelo heroísmo; por fim, temos a possibilidade de ter havido, entre os depoentes, casos de usurpação e compactuação com o sistema opressor.

As possibilidades listadas condicionam a ação de rememorar conduzida pelo *sujeito-que-narra* e, conseqüentemente, impulsionam a ativação dos efeitos de verdade e da construção das imagens de si. Embora não seja possível identificar o papel exercido por tais espectadores locais, podemos apreender algumas construções lexicais, bem como manifestações corporais, que podem funcionar como pistas para aqueles que querem atestar a veracidade dos relatos. Em nosso caso, interessa perceber o processo de discursivização sedimentado pela argumentação retórica e pela ativação, ficcionalizada fortuitamente ou propositalmente, da memória.

Uma questão a respeito dos *bystanders* que não pode ser ignorada é a crítica direcionada à Claude Lanzmann, no lançamento do filme, pois, e ele relata esse fato em seu livro de memórias, muitos acreditaram que ele “pesou a mão” em relação à postura dos poloneses. De nossa parte, mesmo que a amostragem, de alguma forma, possa ter sido reduzida, o que se têm no documentário é a fala dos *atores sociais*, ou seja, não há trucagens técnicas que possibilitam adulterar aquilo que estava sendo enunciado. Com a ressalva de que o documentarista conduz as interações – com perguntas e observações pontuais –, seleciona os fragmentos e edita o material.

3.3 Perpetradores

Por motivos mais ou menos óbvios, é a categoria menos presente no documentário de Lanzmann. Apesar da amostragem reduzida, os depoimentos dos perpetradores se revelam ricos discursivamente. Retomemos a fala de Franz Grassler (Fragmento 07, página 112). O entrevistado assevera que o maior inimigo, presente no gueto, era o tifo – ele marca a sua preocupação com o conector, “mas, sobretudo”. O que ele nos informa é que a principal função do conselho era manter o gueto organizado, contudo a principal atividade se relacionava com a luta contra as epidemias de tifo. De acordo com o *ator social*, os membros do comissariado “faziam o seu melhor para alimentar o gueto, exatamente para que não se tornasse um foco de

epidemias. Afora toda consideração humanitária, isso era o mais importante” (LANZMANN, 2012).

Há algumas questões que merecem ser levadas em consideração e que, de alguma forma, vão de encontro às palavras proferidas por Grasser. Quando pensamos na categoria perpetradores, e há um interdiscurso povoado com inúmeras manifestações artísticas, que vão desde as literaturas de testemunho, às obras cinematográficas, o ponto que parece ser menos pertinente é o da “consideração humanitária”. Esse é o elemento polêmico na fala do antigo membro do partido nazista, pois o humanitarismo não parece conviver pacificamente com a existência dos guetos. Além disso, é curioso notar que o verdadeiro inimigo para Grasser era o tifo, quando, na verdade, tal doença emergia em meio a maus tratos e condições precárias de vida.

[Fragmento 12] *Czerniakow⁸⁴ também escreveu que uma das principais razões de terem murado o gueto foi esse medo dos alemães.*

Sim, sim, exatamente! O medo do tifo.

Ele diz que os alemães sempre associaram os judeus ao tifo.

Talvez. Não sei se há algum fundamento nisso... Mas imagine toda aquela massa humana amontoada no gueto. Porque não eram apenas os judeus de Varsóvia. Depois vieram os outros. O perigo continuava aumentando. (LANZMANN, 2012).

A partir do excerto anterior, podemos perceber um tom provocativo adotado por Claude Lanzmann. O cineasta invoca as palavras de Adam Czerniakow para confrontar seu entrevistado. Nesse sentido, o que se nota é um efeito de concisão, que ameniza a questão fulcral a ser respondida: o tifo era um elemento externo a ser combatido ou ele era plenamente identificado com os judeus? A pergunta é meramente retórica e a resposta para tal questão escapa inconscientemente na fala de Grasser: “pode ser, sim”. Em seguida ele busca proteger a sua face, pois ao proclamar desconhecimento de tal adjetivação, ele se coloca à parte em relação aos alemães citados por Claude Lanzmann.

Grasser não apenas se coloca à parte do processo de destruição como, também, isenta toda uma categoria importante para o funcionamento da engrenagem, conforme poderemos perceber no diálogo a seguir:

[Fragmento 13] *Os alemães tinham uma política para o gueto de Varsóvia? E qual era essa política?*

⁸⁴ Adam Czerniakow era uma das lideranças do conselho judaico do gueto de Varsóvia. Durante o tempo em que atuou nessa função, ele escreveu um minucioso diário no qual constavam importantes informações a respeito das ações orquestradas, tanto por membros do partido nacional-socialista, quanto por membros do conselho, incluindo as que ele era obrigado a realizar. Hilberg, em depoimento oferecido para Claude Lanzmann, ressaltou a luta travada por Czerniakow para evitar as deportações dos judeus residentes no gueto. Ao perceber que sua batalha estava perdida, ele acabou cometendo suicídio em 23 de julho de 1942. O diário foi lançado em livro em 1979, sendo editado por Raul Hilberg, Stanislaw Sharon e Josef Kermisz, a partir do texto original preservado pelo Yad Vashem, cujos direitos autorais foram obtidos em 1968. A obra foi batizada de *The Warsaw Diary of Adam Czerniakow*.

Você está perguntando mais do que eu sei. A política que levou ao extermínio, à “Solução Final”. Nós não sabíamos nada sobre isso, é claro. Nossa função era manter o gueto, e tentar preservar os judeus como força de trabalho. O objetivo do comissariado era, de fato, muito diferente, daquilo que depois desembocou no extermínio.

Sim, mas o senhor sabe quantas pessoas morriam no gueto, a cada mês em 1941?

Não sei mais. Se é que já soube.

Mas o senhor sabia. Há estatísticas precisas.

Eu provavelmente sabia...

Cinco mil por mês.

Cinco mil por mês? Bem... (LANZMANN, 2012).

Aqui, percebemos uma intervenção mais direta da parte de Lanzmann. Há uma sustentação em seus questionamentos a partir de informações consideradas por ele como concretas e indiscutíveis. É interessante pensar na condução da interação e na forma como o cineasta a organizou. As falas de Grassler não estão inseridas sem qualquer tipo de intencionalidade argumentativa. Ao contrário, elas estão posicionadas entre os proferimentos conduzidos por alguém que exerce em *Shoah* a função de argumento de autoridade, isto é, Raul Hilberg. Nos proferimentos de Grassler, há questionamentos tácitos conduzidos por Lanzmann e fundamentados, a posteriori, por Hilberg. É válido observar que os depoimentos do historiador não são impulsionados apenas pelas falas do antigo funcionário do comissariado. O que temos, mais do que uma simples contraposição, é uma construção narrativa que prima em traçar um quadro a respeito da realidade do gueto. O próprio documentarista francês opera tal estratégia ao informar a quantidade acentuada de mortes que aconteciam nos guetos. Duas respostas de Grassler evidenciam o quão irrelevante era a vida daquelas pessoas para os operadores da máquina de extermínio: “Se soube, esqueci” e “cinco mil por mês? Pois bem...”. Vejamos um traço de contraposição tácita construída pelo trabalho de montagem nos respectivos depoimentos de Hilberg e de Grassler:

[Fragmento 14] Havia uma mulher, em algum lugar de Varsóvia, apaixonada por um homem. O homem foi espancado, foi gravemente ferido, com suas entranhas escapando do corpo. Essa mulher as pôs de volta com as próprias mãos, carregou-o até o pronto socorro. O homem morreu. Foi enterrado numa vala comum, ela o exumou, e lhe deu uma sepultura (LANZMANN, 2012).

[Fragmento 15] *O senhor acha então que essa ideia de um gueto era positiva? Uma espécie de autogestão?*

Isso mesmo.

Um mini-Estado?

Funcionava bem.

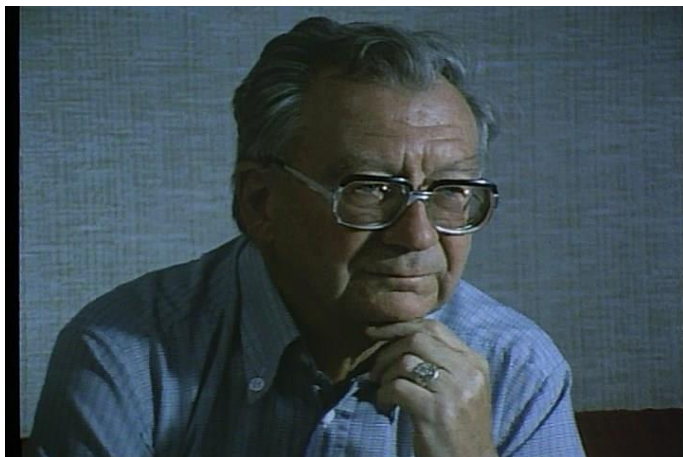
Mas era autogestão para a morte, não era?

Nós sabemos disso agora, mas na época...

Mesmo na época!

Não. (LANZMANN, 2012).

Ao confrontar os dois proferimentos, notamos uma incompatibilidade. O documentário não nos fornece a informação, mas não é difícil depreender o que causou os ferimentos no homem. Diante disso, pensar em uma autogestão funcional, e é justamente isso que o documentário parece querer evidenciar, se mostra descabido e destituído de coerência. O que temos, aqui, é uma fricção no processo de construção da imagem de si. Grassler cria para si o *ethos* de ingênuo, ao passo que Lanzmann constrói a imagem do mencionado *ator social* de alguém dissimulado e cínico.



Imagem⁸⁵ 01: Franz Grassler

Há uma contraposição explícita entre os dois sujeitos do discurso fílmico: Grassler deixa em suspenso seus conhecimentos apriorísticos a respeito da *solução final para a questão judaica*. Lanzmann contrapõe secamente – “mesmo na época” – e, por conseguinte, Grassler responde com um tímido “não”. Aqui, temos uma evidenciada marca de desconforto, deixando claro que o jogo imagético “disputado” pelos *atores sociais* estava longe de ser harmônico. Nesse sentido, verificamos o quão ricas são as interações com os perpetradores, pois tais falas nos permitem apreender a construção das imagens de si e do outro, bem como a utilização argumentativa das emoções. Ao manter no fio do discurso o relato de uma mulher, que coloca as entranhas do seu amado de volta ao corpo e que, em decorrência de sua morte, exuma seu cadáver para lhe conceder um enterro digno, Lanzmann interdita a benevolência em relação a Grassler. O motivo é simples: esse *ator social* era um agente de uma política de estado que possibilitava o acontecimento de fatos macabros, como esse pintado por Hilberg.

Podemos perceber que Raul Hilberg acabou se tornando um personagem central em nosso trabalho de problematização do documentário *Shoah*, pois, além de *ator social* da referida produção fílmica, ele, com sua obra, inúmeras vezes citada, se

⁸⁵ Todas as imagens presentes em nosso texto são oriundas da edição de *Shoah*, lançada pelo Instituto Moreira Salles.

consolidou como um referencial teórico fundamental para a compreensão histórica da destruição dos judeus europeus. Franz Grassler, conforme Hilberg (2016), pode ser enquadrado na categoria de *Perpetrators*. Seu livro é quase todo voltado para a análise das ações de tais indivíduos. Assim sendo, é interessante trazer algumas observações que, novamente, servirão de antagonismo em relação à fala de Grassler.

Um ponto a ser destacado é a percepção de que o nacional-socialismo não surgiu de forma espontânea, isto é, a partir do nada. Apresentamos, em linhas anteriores, a atividade filológica de Victor Klemperer, e um tópico para ser levado em consideração, da mencionada obra *A linguagem do Terceiro Reich*, gira em torno da construção discursiva das condições de existência de um regime de exceção como o nazismo. A linguagem atuarial, portanto, no imaginário do povo alemão, sendo, nesse sentido, uma visada notadamente cognitiva. Vejamos que aquilo que Klemperer tematizou encontra ressonância com o seguinte quadro apresentado por Raul Hilberg:

A campanha de propaganda aberta foi formada de modo a transmitir a imagem do judeu como ruim, e essa mensagem foi formulada para efeitos de longo prazo. A afirmação era repetida vezes suficientes para poder ser armazenada nas mentes e acionada de acordo com a necessidade. Assim, a afirmação “O judeu é ruim”, tirada desse depósito, podia ser convertida pelo perpetrador em uma racionalização completa. “Extermino judeus porque os judeus são ruins” (HILBERG, 2016, p. 1267).

Percebemos a elaboração de um raciocínio irascível, que trazia, além de tudo, uma petição de princípio. O judeu era alguém tido como plenamente nocivo, alguém que trazia todos os predicados justificáveis para a futura eliminação, e isso já era dado como pressuposto. Para refinar a instauração desse quadro de internalização discursiva, era preciso utilizar a estratégia da repetição excessiva, materializada nas inúmeras obras cinematográficas e peças propagandísticas arquitetadas pelo ministro da propaganda Joseph Goebbels. Ao mesmo tempo, era importante, não apenas criar um ambiente desconfortável, mas, sim, introjetar o ódio nos corações e mentes do povo alemão, a ponto de eles acharem justificável o pleno funcionamento desse estado de coisas. Com base nesse processo de direcionamento linguístico, talvez possamos reconhecer que Hitler, de fato, não era o único inimigo a ser combatido. O excerto a seguir perpassa esse tortuoso caminho de compressão da figura do perpetrador.

Foi Hitler um líder ou foi um homem capaz de levar vantagem de uma situação no tempo e da corrupção do povo, de modo que pudesse chegar ao topo com uma habilidade política muito grande? Portanto, não se pode de maneira alguma isolar Hitler e analisa-lo apenas como uma personalidade individual. Em vez disso, pode-se ver o reflexo de sua ascensão ao poder apenas em conexão com uma disposição do povo alemão, que levou Hitler ao poder (VOEGELIN, 2007, p. 83).

A mencionada disposição do povo alemão seria o ponto de partida de todo o funcionamento da máquina de morte do regime nazista, ademais “[...] um sistema de apodrecimento intelectual e ético [...] fundamentou a ascensão do fenômeno de Hitler” (VOEGELIN, 2007, p. 80). Karl Jaspers, em uma asserção similar, parte do princípio de que “a destruição de toda e qualquer essência de Estado decente e verdadeiramente alemã teve sua origem também no comportamento da maioria da população alemã. Um povo é responsável por sua cidadania” (JASPERS, 2018, p. 56).

Com isso, pretendemos levantar a ideia de que, embora esteja segmentada em nosso texto, a classificação tripartite de Hilberg, de modo algum, pode ser vista como algo estanque. Há um potencial deslizamento categórico já atestado em outras passagens de nossa tese. Entretanto, o didatismo nos impele a lidar com caracterizações mais segmentadas e seguindo nossa linha de raciocínio, ainda com o olhar voltado para a figura do perpetrador, podemos afirmar que amostragem que *Shoah* nos oferece é deveras reduzida. Enfatizamos que tal pormenor não obscurece aquilo que buscamos problematizar, pois não nos interessamos por perfis individuais, mas, ao contrário, o que vale ser notado é a presença, no documentário de Claude Lanzmann, de *atores sociais* que se inserem na categoria perpetradores.

Notar o desenvolvimento das interações de tais personagens é curioso, pois fica demonstrada, no fio do discurso fílmico, a tentativa de criar uma imagem de si favorável, que contrasta com a imagem imputada a eles pelas inúmeras vítimas escutadas pelo cineasta francês. Não há, doravante, uma contraposição do tipo Franz Grassler x Filip Müller. O que temos é um processo de deslizamento discursivo, em que os depoentes se municiam de estratégias argumentativas, incrementadas pelo acionamento memorialístico, para relatarem e ressignificarem as experiências vivenciadas naquele tempo.

Além de Franz Grassler, outro entrevistado, igualmente pertencente ao grupo dos perpetradores, nos oferece controversos momentos no decorrer das interações. Trata-se de Franz Suchomel, antigo membro da SS, que ocupava o cargo de *Unterscharführer*⁸⁶. Suchomel é responsável pelo depoimento mais inusitado, não tanto pelo significado de suas palavras, mas pela forma com que Lanzmann conseguiu coletar as falas. Havia uma dificuldade acentuada em encontrar antigos membros do partido nazista dispostos a participar da produção fílmica.

⁸⁶ Patente militar cuja referência analógica é Terceiro-Sargento.

No processo de pesquisa, o cineasta francês tomou conhecimento da trajetória de Suchomel, que havia sido transferido para o campo de extermínio de Treblinka em 1942. Além desse campo, ele teve uma passagem curta por outro *Lager* construído para contemplar a *solução final* – Sobibor. Duas passagens por locais considerados infernais o colocam como uma interessante fonte para aquilo que Lanzmann buscava filmar. Um detalhe importante: durante as conversas iniciais, ainda no processo de convencimento, o documentarista omitiu alguns detalhes acerca de seu projeto de fala e Suchomel decidiu falar, mas não quis ser gravado, nem ter seu nome divulgado. Talvez ele acreditasse que suas informações serviriam apenas para elucidar alguns aspectos, acreditando no princípio jornalístico da não obrigatoriedade de revelar as fontes. É claro que seus pedidos foram solenemente desconsiderados, pois Lanzmann gravou o ator social utilizando uma câmera escondida. O resultado foi uma imagem precária, em preto e branco, com altíssima granulação, mas que se configura como um dos momentos mais impactantes de um projeto ambicioso e aventureiro, conforme o próprio diretor adjetiva em seu livro de memórias.



Imagem 02: Claude Lanzmann e Franz Suchomel

Qual o motivo de Lanzmann preservar no corte final uma filmagem que se mostra precária e destoante em relação ao restante do material? Indiretamente, conseguimos apreender uma chave de resposta para tal questionamento, em trecho que ele rememora seu interesse em filmar algo sobre a Coréia do Norte:

Havia em mim uma repulsa profunda, como que uma indignação, em entrar na ficção [...] seria possível conceber uma reconstituição em estúdio, puramente hollywoodiana: a Universal, a Paramount ou a Dreamworks de Spielberg estão aí para isso, não recuariam diante da magnitude dos recursos necessários e não entrariam em pânico à ideia de desfigurar a realidade ao reinventá-la (LANZMANN, 2011, p. 283-284).

O final do excerto demonstra, por pressuposição, o pânico que o cineasta francês tinha em adotar a ficção como estratégia para a elaboração de suas potenciais produções fílmicas. O uso do verbo *desfigurar* realça o quão enviesada, de acordo com o diretor, era a ficção, no que diz respeito à discursivização de acontecimentos históricos. Contudo, o mais importante no excerto é perceber que o aparato tecnológico e seus potenciais benefícios estavam longe de seduzir o cineasta de *Shoah*. Ele, mesmo, desconsidera aquilo que grandes estúdios poderiam proporcionar para seus filmes. Portanto, podemos atestar que, em *Shoah*, o que menos importa é a sofisticação em termos de produção. Os trechos que trazem depoimentos de Franz Suchomel e Walter Stier (outro perpetrador, igualmente filmado de forma secreta, entrevistado por Lanzmann, que cuidava da burocracia dos transportes ferroviários) estão mantidos pela importância que eles apresentam para o projeto de fala do diretor. Lembrando que, se ele buscava como fonte principal os membros do Sonderkommando, nada mais natural do que buscar entrevistar alguém que esteve do outro lado. E o campo de Treblinka exerce uma importância fulcral em *Shoah*. Vejamos algumas falas de Suchomel:

[Fragmento 16] Minha primeira impressão de Treblinka – a minha e a de alguns dos meus colegas – foi catastrófica. Pois ninguém havia nos dito como e o quê... Que as pessoas estavam sendo mortas ali. Não haviam nos dito.
O senhor não sabia?

Não.

Isso é inacreditável!

Mas é verdade. Eu não queria ir. Isso ficou provado no meu julgamento. Eles me disseram: “Senhor Suchomel, existem lá grandes oficinas de alfaiates e sapateiros e o senhor vai vigiá-los” (LANZMANN, 2012).

[Fragmento 17] [...] Os judeus deixaram de acreditar que conseguiriam. Eles foram largados lá para morrer, caíam como moscas. Era o fim. Eles pararam de acreditar. Era inútil lhes dizer... Eu... Nós lhe repetíamos diariamente: “Vocês vão viver”! Até nós acreditávamos nisso. À força de mentir, acaba-se acreditando nas próprias mentiras.

Sim

Mas eles respondiam: “não chefe, nós somos cadáveres adiados” (LANZMANN, 2012).

Existem pontos de contato entre as falas de Suchomel e as de Grassler. Merece destaque o já mencionado *ethos* de inocência, que foi acentuadamente contestado por Lanzmann. No decorrer da conversa, o documentarista pergunta para seu entrevistado se ele fazia ideia do que era um campo de concentração, uma estratégia voltada para confrontar o alemão, uma vez que, em pleno ano de 1942 – a Segunda Guerra estava em pleno vapor e a conferência de Wannsee já havia definido suas diretrizes – parecia ser difícil alegar desconhecimento a respeito das ações tomadas pelo repressivo aparelho estatal germânico. No segundo fragmento, o mecanismo de defesa adotado pelo ator

social se consolida através da construção de um *ethos* de benevolente e piedoso. Há um contraste entre a forma com que os alemães enxergavam os judeus e a maneira que, segundo Suchomel, eles eram tratados por alguns oficiais do campo de Treblinka. É fato que as generalizações são errôneas em qualquer processo de análise conjuntural, porém aquilo que é relatado na entrevista se distancia do interdiscurso e, conseqüentemente, da percepção do papel social ocupado pelos perpetradores.

Será que, de fato, Suchomel e alguns companheiros queriam que os judeus sobrevivessem? A resposta para tal pergunta não nos interessa, entretanto, tal informação poderia ser pensada como uma estratégia que visaria construir para si uma imagem diametralmente oposta daquela que, comumente, é imputada aos oficiais que serviram o *Terceiro Reich*. Ao construir um imaginário, no qual os judeus são considerados formas inferiores de vida (Hilberg, 2016) e alvos de um processo de higienização política, os partidários de Hitler dificultam, consideravelmente, o surgimento de uma controversa empatia, expressa na fala do antigo *Unterscharführer*, já que a relação entre judeus e alemães é fomentada pela total ruptura. O procedimento de discursivização dos valores judeus se dá pela tática do maniqueísmo, no sentido de que esse povo era o mal supremo e a raça ariana seria aquela que livraria o mundo de uma ameaça judaica. O resultado dessa equação é aquilo que Hilberg nomeia de *racionalização*:

A maioria dos burocratas compunha memorandos, elaborava projetos, assinava correspondências, falava ao telefone e participava de conferências. Podiam destruir povos inteiros sentados a suas mesas. [...] Eles perceberam a ligação entre seu trabalho burocrático e as pilhas de cadáveres no leste, e também percebiam as deficiências dos argumentos que depositavam todo o mal nos judeus e todo o bem nos alemães (HILBERG, 2016, p. 1274).

O final do excerto é significativo, pois, segundo Hilberg, mesmo em um cenário de construção de imaginários que impedem o contraditório, sempre havia arestas difíceis de serem preenchidas. O sistema totalitário primou em aparar tais arestas através de respostas definitivas e incontestáveis e acaba sendo difícil analisar o papel dos perpetradores sem levar em consideração o processo de racionalização. Hilberg (2016) os divide em cinco categorias: a disciplina; a ideia de cumprimento do dever; a adjetivação negativa ao outro – a atividade do próximo era criminosa (HILBERG, 2016, p. 1279); a ideia de impotência frente a um mecanismo gigantesco – “[...] o perpetrador acalmava sua consciência com o pensamento de que era parte de uma maré e de que havia muito pouco que uma gota podia fazer em uma onda assim” (HILBERG, 2016, p.

1280-1281); e a teoria da selva – para explicá-la, Hilberg faz referência às palavras do historiador alemão Oswald Spengler:

A guerra é a política primordial de todas as criaturas vivas, e isso na medida em que, no mais profundo sentido, combate e vida são idênticos, pois quando a vontade de lutar é extinta, o mesmo acontece com a vida (SPENGLER, 1923, p. 545-546 apud HILBERG, 2016, p. 1281).

O historiador alemão e biógrafo de Adolf Hitler, Joachim Fest, ilustra essa disposição para a guerra total lembrando o chamado *regimento das bandeiras*, em que, mesmo com a iminente derrota, os alemães que içavam bandeiras brancas na porta de suas casas seriam imediatamente exterminados. Para ele:

Entender essas ordens como o último e desesperado meio de defesa diante do avanço de um inimigo poderoso é um engano. Pelo contrário, elas sempre foram a primeira opção de Hitler e seu meio predileto; o propósito de aniquilador não passava da expressão de sua voz mais autêntica. Agora, ela voltava a ser audível. Um dos “hinos de luta” cantados durante a ascensão do movimento não deixava dúvidas quanto à promessa de “arrebentar tudo” [...] (FEST, 2009, p. 153).

Franz Grassler e Franz Suchomel, independente da tentativa de construir uma positiva imagem de si, fazem parte da categoria *perpetrators*. Não podemos atestar a veracidade de seus depoimentos, mas percebemos a existência de uma interação que se pretende verosímil. O que se revela importante é analisar a estratégia de construção imagética favorável em meio a um quadro de absoluta hostilidade. Élcio Cornelsen, em valorosa contribuição oferecida durante a banca de defesa, observa que

em suas falas, décadas depois, ainda reverberam expressões do discurso nazista que os mobilizou. Isso é comum nos relatos daqueles que anos mais tarde, tentaram se eximir das ocorrências passadas, mas que ainda carregam em suas formulações traços do discurso nazista (CORNELSEN, 2021).

Em meio a isso, é pertinente analisar o processo de discursivização, isto é, a ativação da tríade dêitica (*eu, aqui e agora*) que se inscreve na fala de tais personagens, pois, se pensarmos na categoria *perpetrators* de forma estanque, ou melhor dizendo, homogênea, o *eu, aqui e agora* manifesto no passado não seria distinto dessa mesma relação no processo de rememoração. Pode até ser verdade que tais personagens, de fato, não tenham mudado de valores em relação aos judeus, contudo, e aqui se faz interessante o trabalho de análise, eles buscariam criar algum tipo de efeito discursivo fundamentado na ativação de um *ethos* que suscitaria a ideia de que a emoção da compaixão se faz presente em seus relatos.

Se analisarmos a dimensão negativa da compaixão, fomentadora de uma ideia de gratidão e tranquilidade de consciência, talvez até possamos considerar a expressão dessa emoção na fala de alguns desses perpetradores. O fato é que, levando em

consideração a aproximação e, quiçá, eliminação da fronteira que separa dois ou mais interlocutores ou entre potenciais sujeitos e um determinado acontecimento – consequências da ativação da compaixão, em uma dimensão positiva (Caponi, 1999) –, somos levados a uma definição acerca da retórica que já se apresenta consolidada nos estudos voltados para a argumentação, qual seja:

A retórica é o encontro dos homens e da linguagem na exposição de suas diferenças e das suas identidades. Eles afirmam-se aí para se encontrarem, para se repelirem, para encontrarem um momento de comunhão ou, pelo contrário, para evocarem essa impossibilidade e verificarem o muro que os separa. Ora, a relação retórica consagra sempre uma distância social, psicológica, intelectual, que é contingente e de circunstância, que é estrutural porque, entre outras coisas, se manifesta por argumentos ou por sedução. (...) a retórica é a negociação da distância entre os sujeitos (MEYER, 2007, p. 26).

Sem querer “atropelar” os assuntos, uma vez que concederemos um espaço significativo para estudar alguns aspectos da argumentação retórica, o postulado de Meyer nos parece adequado no ponto que buscamos defender, pois ele nos fala de *diferenças, encontros, desencontros e negociação*. Portanto, a definição de Caponi (1999) se inscreve naquilo que Meyer defende como objetivo da retórica, que é a negociação das distâncias. Ao lançar mão da compaixão, alguns dos *atores sociais* que se enquadram na categoria perpetradores objetivariam reduzir o distanciamento que os separa, por exemplo, do potencial sujeito-espectador.

Temos um jogo de imagens sendo disputado: de um lado, os perpetradores suscitando a compaixão e almejando a empatia do espectador em oposição a Lanzmann, que, com questionamentos incisivos e polêmicos, parece suscitar a indignação junto a seu público. Iremos discutir a dimensão das emoções suscitadas em linhas posteriores. Por ora, podemos convocar Ruth Amossy (2017) que considera a indignação como uma emoção virtuosa, acionada por uma salutar visibilidade da parte de quem a suscita. A autora assevera que para sentir essa emoção, é preciso que se “julgue quais normas, as do meu tempo e as do meu meio, foram violadas por um agente a quem compete a responsabilidade do ato e de suas consequências” (AMOSSY, 2017, p. 149). Quando nos deparamos com um acontecimento marcante e traumático como o *Holocausto*, não é complexo compreender as violações cometidas pela máquina de morte.

Retomando a noção de jogo imagético, a nosso ver, o resultado dessa disputa acaba sendo o distanciamento, que se efetiva pela construção histórico/discursiva do papel executado pelos agentes da violência durante o governo totalitário de Hitler, a despeito de eles tentarem construir para si uma imagem positiva. Não há como não

considerar, aqui, o *ethos pré-discursivo* (AMOSSY, 2013, p. 142), isto é, o já-dado, que circulava anteriormente ao mecanismo de enunciação fílmica, lembrando que “a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso é modelada pelas representações sociais que ele julga partilhadas por cada uma das frações de seu público” (AMOSSY, 2013, p. 133-134). No caso dos perpetradores, ao invés de partilha, o jogo imagético disputado por eles prima pela desconstrução de uma imagem de vilania, sacramentada no imaginário social.

Um dos pontos interessantes a serem abordados, e faremos isso de forma resumida, gira em torno da chamada *culpa coletiva*. Os entrevistados pertencentes à categoria supracitada, de alguma forma, construíram seus relatos em meio a uma atmosfera de acentuada culpabilidade. A *culpa coletiva* age quase como que um mecanismo circunscrito e inerente e a estratégia de defesa seria, justamente, construir para si uma imagem que consiga dirimir a culpa. Queremos dizer, portanto, que esse tipo de estratégia teria como motivação algo como uma terceirização da culpabilidade, com a justificativa de que todo o país estaria, por exemplo, “sequestrado” por um estado totalitário.

O terror total, a essência do regime totalitário, não existe a favor nem contra os homens. Sua suposta função é proporcionar às forças da natureza ou da história um meio de acelerar o seu movimento. Esse movimento, transcorrendo segundo a sua própria lei, não pode ser tolhido a longo prazo; no fim, a sua força se mostrará sempre mais poderosa que as mais poderosas forças engendradas pela ação e pela vontade do homem. Mas pode ser retardado, e é retardado quase inevitavelmente pela liberdade do homem; nem mesmo os governantes totalitários podem negar essa liberdade – por mais irrelevante e arbitrária que lhes pareça –, porque ela equivale ao fato de que os homens nascem e que, portanto, cada um deles é um novo começo e, em certo sentido, o início de um mundo novo (ARENDT, 2012, p. 620).

O regime nacional-socialista, como todo regime totalitário, visa, e isso se revela notório nas primeiras linhas da citação anterior, não apenas “espalhar” seus valores e primados, mas fazê-los adentrar nos corações e mentes, de modo que todo “ariano” seja nacional-socialista. Diante disso, conseguimos perceber a importância da constituição de uma linguagem nazista, conforme a já mencionada e fundamental obra de Victor Klemperer. O regime de terror total, conforme terminologia utilizada por Hannah Arendt (2012), é projetado para a impermeabilidade, ou seja, não há margem de manobra, nem possibilidade de resistência e, conseqüentemente, o espaço de fuga estaria interdito.

Trazendo a discussão para a Análise do Discurso de linha francesa, verificamos a existência de um ponto de convergência com a segunda fase do postulado teórico do

filósofo francês Michel Pêcheux (2014). Há, nessa fase, a célebre teorização a respeito dos esquecimentos⁸⁷ e, mais importante, é aqui que surge a ideia de que o sujeito é assujeitado pelos aparelhos repressivos de estado e pelos aparelhos ideológicos de estado. Em linhas gerais, para o teórico, o sujeito estaria condicionado à ideologia de uma classe dominante, detentora dos meios de produção e dos meios de circulação dos valores simbólicos. Em uma terceira fase, lamentavelmente mais curta, em função de seu suicídio, Pêcheux relativiza esse determinismo ideológico, pois ele inoculava a aceitação e impedia, por conseguinte, a resistência.

Charaudeau (2012), por seu turno observa que “a separação entre a consciência de um saber individual e consciência de um saber coletivo não é nem delimitada por um fechamento estanque, nem fixada de forma definitiva” (CHARAUDEAU, 2012, p. 29). É célebre a ideia de que para o linguista francês existe uma margem de manobra a ser “aproveitada” pelo sujeito mediante as estratégias comunicativas construídas pelas *circunstâncias de discurso*. Finalmente, voltemos à Hannah Arendt que, conforme o excerto apresentado, destaca a presença da liberdade do homem, que não pode ser suplantada por um governo totalitário, cujo foco é criar um monopólio discursivo, ou melhor, dizendo, uma monofonia.

Com isso, podemos supor que, se não existe o pleno assujeitamento, isto é, se a liberdade humana pode construir algum tipo de resistência, mesmo se ela for ao nível da consciência, o funcionamento de algo como uma *culpa coletiva* parece, nesse sentido, ser um tanto quanto impreciso. O percurso teórico traçado nas linhas anteriores é importante para refletir a respeito dos *atores sociais* pertencentes à categoria analisada no presente tópico. A hipótese a ser considerada é que, sim, acreditamos que eles tinham, primeiramente em nível de consciência, uma possibilidade de resistir, para, em seguida, decidir não fazer parte daquela máquina de morte. E, em segundo lugar, a *culpa coletiva* poderia funcionar como uma “muleta”, em que tais atos seriam justificados por um estado de coisas opressor e implacável.

Estabelecendo uma abordagem sobre as categorias da enunciação, sobretudo a *deixis*, em linhas gerais, o *eu*, no espaço do presente histórico, estaria vivenciando um regime de terror, mas poderia exercer a liberdade individual, isto é, poderia atuar dentro da margem de manobra que sempre “escapa”, mesmo quando há uma política clara de

⁸⁷ Pêcheux (1988) afirma que o esquecimento nº 1 se refere ao processo de interpelação, na qual o indivíduo é convocado a se tornar sujeito mediante determinada formação discursiva. Em contrapartida, o esquecimento nº 2 atua em uma espécie de regulação das possibilidades, no sentido de que há uma rede de significantes nos quais determinados itens lexicais são, ou não, considerados adequados.

estancar qualquer tipo de espaço de inscrição da “subjetividade”. Contudo, no que diz respeito à enunciação fílmica, tal categoria poderia se ancorar nas eventuais “benesses” da *culpa coletiva*, através de justificativas tais como: “eu não tinha possibilidade de escolha”, “eu estava cumprindo ordens”; e talvez a mais dissimulada – “eu não sabia que isso estava acontecendo”. Conforme indicamos anteriormente, falaremos de forma contida a respeito desse conceito nas próximas linhas.

Para Karl Jaspers (2018), “a culpa, antes de ser uma questão imposta pelos outros a nós, é uma questão de nós para nós mesmos” (JASPERS, 2018, p. 18). A pergunta que se coloca é: quem seria esse nós? Ele seria uma categoria abrangente ou seria um sentimento individual? Se a questão da culpa, em um cenário de vigoração de um estado de exceção, for atribuída coletivamente, a primeira opção seria a mais correta. Contudo, é sabido que existiram iniciativas, mesmo que localizadas, de resistência, que nasceram na própria Alemanha, como o tantas vezes citado grupo de resistência Rosa Branca e o escritor alemão Thomas Mann, que, a partir de 1940, começou a proferir diversos manifestos⁸⁸ contrários ao regime nacional-socialista. A questão que se coloca: ao pensar em nível de coletividade, esses focos de resistência e nomes como Franz Grassler e Franz Suchomel ocupam o mesmo patamar?

Pensando na retificação pêncheutiana, em que o assujeitamento não se mostra tão contundente e na margem de manobra a ser trabalhada pelas estratégias comunicativas, uma possível resposta para a pergunta a respeito de quem seria o “nós” é que ele é uma categoria marcada pela heterogeneidade. Tratando o “nós” como sendo os alemães, podemos perceber que há ali, tanto perpetradores, quanto testemunhas oculares e até vítimas. Portanto, como problematizar a culpa? Que tipo de aparato teórico poderia contribuir nessa abordagem?

Eric Voegelin (2007) divide a questão da culpa coletiva em três aspectos: pessoal, social e histórico. O autor, no que tange ao primeiro aspecto, atesta a ausência de “responsabilidade por algo que foi feito no passado por outras pessoas; mas o fato de

⁸⁸ Os proferimentos foram realizados a convite da Radio BBC – British Broadcasting Corporation. Mann estava exilado na Inglaterra e o manifesto radiofônico se estendeu até 1945. As primeiras palavras, presentes no discurso inaugural proferido em outubro de 1940, são contundentes: “Ouvintes alemães! É um escritor que vos fala, um escritor que, assim como sua obra, foi proscrito pelos governantes alemães, e cujos livros, mesmo que tratem daquilo que é mais alemão, de Goethe, por exemplo, só podem falar a povos estrangeiros e livres na língua deles, enquanto para vocês têm de permanecer mudos e desconhecidos. Minha obra retornará a vocês um dia, estou certo, mesmo que eu próprio não possa mais fazê-lo. Mas enquanto eu viver, e mesmo cidadão do novo mundo, continuarei a ser um alemão e a sofrer pelo destino da Alemanha e por tudo aquilo que, por vontade de homens brutais e criminosos, aconteceu ao mundo no últimos sete anos, moral e fisicamente” (MANN, 2009, p. 15).

alguém não ser responsável pelo que uma geração anterior fez não significa que esse alguém agora é inocente e tem o direito de cometer toda sorte de injustiças” (VOEGELIN, 2007, p. 104). O que se pode depreender do excerto anterior é que a presunção de inocência da geração posterior não possui nenhum tipo de relação com aquilo que foi realizado pelos criminosos. E, embora concordemos com essa observação, há algo que precisa ser discutido. É fato que a responsabilidade não pode ser imputada à geração futura, mas há uma conexão, e há risco de que os valores ideológicos possam ser transmitidos. Se pensarmos no constante avanço da extrema direita e nos movimentos intolerantes ao redor do mundo, perceberemos que o passado não está estancado, isto é, ele pode ser reaproveitado e ressignificado pelo presente de uma maneira nociva.

O segundo aspecto nos é particularmente interessante, pois ele gira em torno da esfera social. A esse respeito, Voegelin (2017) observa:

É o fato de que vivemos todos em sociedade, de que a sociedade age por meio de seus representantes e, enquanto têm representantes, tem uma estrutura social, e se os representantes não servem, todos os membros da sociedade, mesmo os que não têm nada que ver com os crimes dos representantes, têm de suportar, junto com eles, as consequências desses crimes, sendo ou não culpados. Assim, se uma sociedade é desse tipo que elege imbecis criminosos e escroques como representantes, então a sociedade como um todo está numa situação muito desagradável, porque os que não estavam dispostos a eleger imbecis criminosos e escroques como seus representantes são apanhados juntos e enforcados juntos (ibidem).

Voegelin faz uma distinção pertinente e que pode ser relacionada com a tríade proposta por Hilberg. A categoria perpetradores seria o que Voegelin adjetiva de “imbecis criminosos e escroques”. Entretanto, e apontamos esse ponto ao longo do nosso texto, não é conveniente pensar em testemunhas oculares e vítimas como categorias estanques. Até mesmo com os agentes da violência podemos encontrar dificuldades. Nesse sentido, Voegelin faz a divisão entre os que elegem tais representantes, em contraponto com os que “não estavam dispostos”. O resultado dessa equação, amparados pelo filósofo, é que esses segundos vão acabar fazendo parte da categoria de *vítimas*. Mas com uma ressalva: o fato de todos se tornarem vítimas não confere homogeneidade a eles. A culpa coletiva tende a apagar as diferenças. Já enfatizamos anteriormente o papel das liberdades pessoais e, nos parece, que elas conferem fragilidade ao acionamento da culpa coletiva.

O terceiro aspecto é o da visada histórica e ele tem relação estrita com as condições de produção do discurso totalitário, isto é, com o clima favorável para a sua

instauração. Ademais, a posterior repercussão é relevante e, de alguma forma, ajuda a sedimentar o primado da culpa coletiva.

[...] uma sociedade desse tipo chega à situação historicamente desagradável de não ser confiável. Isso significa que os que vivem nessa sociedade e não tomam parte nos males criminosos não confiam em seus concidadãos. Haverá uma situação de desconfiança geral. E, naturalmente, as sociedades que sofrem as consequências desses males criminosos mantêm, por gerações, uma enorme desconfiança em relação à sociedade que fez essas coisas (VOEGELIN, 2007, p. 104-105).

Através do acionamento desse pilar estrutural, Voegelin (2007) acredita que a culpa coletiva se torna um álibi, que se expressa “numa atitude extremamente condescendente de esconder-se no passado, na investigação de todas as atrocidades que ocorreram” (VOEGELIN, 2007, p. 105). No excerto a seguir, o filósofo se mostra ainda mais contundente ao reiterar a necessidade de refutar aquilo que ele nomeia de “domínio no sentido do lugar-comum da culpa coletiva”, em que, ao contrário de uma análise criteriosa, o que existe “é um tipo de exibicionismo por meio de uma exibição generosa de atrocidades passadas” (ibidem).

A tentativa de não dominar o presente por falar sempre das coisas que já aconteceram e que não podem ser mudadas de nenhum modo, ao passo que o que poderia ser modificado é nossa atitude no presente. Então, a investigação excessivamente minuciosa do passado é um dos procedimentos de álibi para não dominar o presente, porque se culpa o passado com a culpa com que se deveria lidar no presente (VOEGELIN, 2007, p. 105-106).

Os procedimentos de domínio do passado e domínio do presente se relacionam à atividade discursiva. Nesse sentido, o que se percebe é uma construção narrativa voltada para a retroalimentação interdiscursiva, daí a ideia de “falar sempre das coisas que já aconteceram e que não podem ser mudadas”. A culpa coletiva seria justamente um efeito dessa necessidade de dominar a narrativa. Qual seria, portanto, a função do documentário? Não apenas isso, qual seria o papel das diversas historiografias e das inúmeras obras culturais que trazem como foco o holocausto nazista? Eles visariam o sensacionalismo mediante a utilização do exibicionismo? Eles visariam à perpetuação da culpa coletiva, que nos parece ser inócua para a compreensão do acontecimento histórico ou eles funcionariam como uma atividade de resistência contra uma espécie de monofonia? Todas as questões se relacionam com o projeto de fala, isto é, a ação individual de lidar discursivamente com determinada temática. A resistência contra o discurso homogêneo, a culpa coletiva, o negacionismo e o revisionismo estão presentes no interdiscurso, sendo, com isso, discursos destoantes e que influenciam diversos projetos de fala.

Para finalizar nossa discussão a respeito da culpa coletiva, julgamos válido destacar algumas contribuições concedidas pelo também filósofo alemão Karl Jaspers. Para Jaspers (2018), existem quatro conceitos de *culpa*: *culpa criminal*, cuja instância é o tribunal; *culpa política*, que tem como instância o poder e a vontade do vencedor; *culpa moral*, sendo a própria consciência a instância legitimadora; e *culpa metafísica*, cuja instância é a divindade cultuada por uma determinada sociedade. Segundo o teórico alemão, tais diferenciações são importantes para nos “proteger da superficialidade do falatório de culpa, em que tudo é levado para um único nível, sem gradações, para depois ser avaliado com rudeza bruta à moda de um juiz ruim” (JASPERS, 2018, p. 25).

Jaspers propôs essa classificação, justamente, para não homogeneizar a questão da culpa. Contudo, toda segmentação incorre no risco de estancar as categorias, de modo que elas funcionem com certa independência. Pois é precisamente isso que o filósofo evita fazer quando, por exemplo, ele indica possível um deslizamento entre a *culpa política* e a *culpa moral*.

A culpa política torna-se culpa moral quando, por meio do poder, o sentido de poder – a concretização do direito, o *ethos* e a pureza do próprio povo – é destruído. Pois quando o poder não coloca limites a si mesmo, teremos violência e terror, e o fim será a aniquilação da existência e da alma (JASPERS, 2018, p. 26).

Jaspers (ibidem) afirma que “o *ethos* do político é a própria existência do estado, do qual todos participam por meio da própria consciência, do conhecimento, da opinião e do querer”. Portanto, há um caráter de legitimação do poder político, mas é sabido que em inúmeras ocasiões, as promessas não encontram solo fértil na realidade. Por mais complexa que seja a compreensão dos motivos que levaram os alemães a legitimarem um partido corrupto e assassino, devemos compreender que algo no discurso de Hitler tocou no coração e nas mentes de seus eleitores. O problema, e Jaspers aponta justamente isso, é que a liberdade política em eleger um tipo como Hitler deu origem à ditadura política, que visa o poder totalitário em um estado amalgamado com a sociedade que dele faz parte.

Ao se perguntar em que medida um coletivo pode ser julgado e como o indivíduo poderia ser julgado, Jaspers (2018) recai naquilo que já discutimos anteriormente: as liberdades pessoais exercidas em um heterogêneo espaço de manobra. Não se pode, portanto, em termos de imputabilidade, analisar todo um povo como uma massa amorfa, destituída de diferenciações. É nesse sentido que as divisões a respeito

do conceito de culpa, propostas pelo filósofo, se mostram valiosas, pois elas possibilitam um tipo de leitura calcada nas diversas possibilidades de gradação.

A avaliação categorizada como “povo” é sempre uma injustiça; ela pressupõe uma falsa substancialização – ele tem como consequência a perda da dignidade do homem enquanto indivíduo [...]. *A culpa coletiva de um povo* ou de um grupo em meio aos povos, *não pode existir* – além da responsabilidade política –, nem como culpa criminal, nem como culpa moral ou metafísica (JASPERS, 2018, p. 33. Grifos do autor).

Há algumas considerações a serem feitas. Em primeiro lugar, parece contraditória a ideia de evocar individualidades, quando o nosso campo de atuação nos orienta a lidar, não com o subjetivismo, mas com o caráter categórico. Mas, em nossa defesa, podemos afirmar que o sujeito enquanto categoria se faz presente, tanto entre as vítimas e testemunhas, quanto entre os perpetradores. Existe o *sujeito-vítima*, bem como o *sujeito-testemunha*, além do *sujeito-perpetrador*. Portanto, é importante destacar que não buscamos a compreensão de individualidades. Em segundo lugar, ao posicionar Franz Grassler e Franz Suchomel como membros da categoria *perpetrators*, não estamos fazendo juízo de valor, nem condenando tais indivíduos – não temos a pretensão de construir julgamentos. O que fazemos, ao contrário, é perceber o campo de atuação exercido por eles, municiados classificação historiográfica construída por Raul Hilberg. Todas as caracterizações realizadas pelo autor americano nos levam ao entendimento que essa é a melhor classificação a ser dada aos dois atores sociais.

O pressuposto de que partimos, ao pensar nas, utilizando as palavras de Fiorin (2016), *astúcias da enunciação*, é que a relação *eu-aqui-agora*, nas falas dos *perpetradores*, acontece mediante a existência de algumas estratégias notoriamente conhecidas: a denegação – “Mas é verdade. Eu não queria ir. Isso ficou provado no meu julgamento” (LANZMANN, 2012); o apelo às emoções – “Sim. Uma única vez, no primeiro dia. Então vomitamos e choramos⁸⁹”; o revisionismo – “Senhor Lanzmann, isso é exagero, acredite em mim. De doze a quinze mil, só que nós tínhamos de entrar pela noite nisso⁹⁰”; e a culpa coletiva, que funcionaria, conforme destacamos em linhas anteriores, como um *álibi* – “Exato. Mas uma pequena parte! Superestima a autoridade de um adjunto de vinte e oito anos na época”. Esta última fala de Franz Grassler se mostra, ao mesmo tempo, irritadiça e esquivada. Ao ser confrontado por Lanzmann a

⁸⁹ Franz Suchomel revela a experiência do primeiro contato com os inúmeros cadáveres presentes no campo de Treblinka.

⁹⁰ O curioso desse excerto é o que o motivou. Lanzmann afirma 18 mil pessoas eram assassinadas em Treblinka, nos chamados dias de pico. A resposta de Suchomel é que, na verdade, era entre 12 a 15 mil pessoas, como se tal margem fosse mais aceitável.

respeito do papel exercido na máquina de morte, o *ator social* utiliza como desculpa a suposta baixa idade, e, além disso, seu proferimento deixa a entender que ele fazia parte de uma estrutura muito maior, e dessa forma, ele não poderia ser responsabilizado pelos crimes ocorridos no Gueto de Varsóvia.

CAPÍTULO 4

AS CATEGORIAS ESPAÇO E TEMPO: O ESPAÇO GEOGRÁFICO E A DISCURSIVIZAÇÃO DA MEMÓRIA

Introdução

Fiorin (2016) percebe que das três categorias da enunciação, o *espaço* é a menos estudada, sendo colocada em segundo plano, inclusive, pelo iniciador⁹¹ da, nomeada pelo autor brasileiro, moderna teoria da enunciação. Ao estabelecer um contraponto em relação ao *tempo* e a *pessoa*, Fiorin assevera que o *espaço* é a categoria de menor relevância no processo de discursivização. A explicação para isso decorre do fato de que “a linguagem valoriza mais a localização temporal que a espacial, pois podemos falar sem dar nenhuma indicação espacial, quer em relação ao enunciador, quer em relação ao ponto de referência inscrito no enunciado” (FIORIN, 2016, p. 230). O linguista brasileiro se ampara na obra teórica de Gerard Genette para construir sua argumentação.

Por uma dissimetria cujas razões profundas nos escapam, mas que está inscrita nas próprias estruturas da língua (ao menos das grandes “línguas da civilização” da cultura ocidental), posso muito bem contar uma história sem precisar o lugar onde ela se passa e se esse lugar é mais ou menos afastado do lugar em que a conto, enquanto me é quase impossível não situá-la no tempo em relação ao meu ato narrativo, pois devo necessariamente conta-la num tempo do presente, do passado ou do futuro (GENETTE, 1972, p. 228 apud ibidem).

Fiorin observa que existem dois tipos de *espaço*: *espaço tópico* e *espaço linguístico*. Este se instaura a partir do lugar do *eu* e “todos os objetos são assim localizados, sem que tenha importância seu lugar no mundo, pois aquele que os situa se coloca como centro e ponto de referência da localização” (FIORIN, 2016, p. 233). Aquele, por outro lado, se estabelece “como uma posição fixa em relação ao ponto de referência, seja como um movimento em relação a uma referência” (ibidem). O espaço linguístico nos interessa particularmente pelo fato de ele se ordenar como “função do discurso” (BENVENISTE, 1974, p. 73 apud ibidem). Segundo Fiorin (2016), tal espaço é reinventado sempre que há um novo ato de tomar a palavra e ele possui um centro gerador e axial no espaço de enunciação que seria “o único espaço inerente à linguagem [...] que é sempre implícito. Ele é que determina os outros” (ibidem).

O *espaço tópico*, por seu turno, apresenta um caráter localizável, sendo mais delimitável. Fiorin (2016) lista uma série de categorias que demonstram o caráter de especificidade desse espaço. Categorias como *direcionalidade*, *englobamento*, *verticalidade*, *horizontalidade*, *lateralidade*, *perspectividade* evidenciam o fato de que

⁹¹ O pesquisador brasileiro faz referência à expressiva herança deixada pelo linguista francês Émile Benveniste, cujas obras serviram de referência para diversos trabalhos ulteriores direcionados para as teorias da enunciação.

“o *espaço tópico* é mais da ordem do aspectual do que espacial. O que é mais propriamente espacial nesse espaço é o ponto de referência” (FIORIN, 2016, p. 236). O teórico brasileiro constata que o *espaço tópico* funciona como especificador do *espaço linguístico*. Com isso, “o conceito de *debreagem*⁹² só se aplica ao espaço linguístico e não ao seu especificador. Teremos, assim, uma *debreagem* enunciativa, quando o ponto de referência for o espaço do enunciador” (ibidem).

[**Fragmento 18**] Foi então que **começamos** a trabalhar naquele lugar que **eles chamavam** de Treblinka. E, no entanto, **eu** não podia acreditar no que tinha acontecido no outro lado da porta, **ali** onde **as pessoas** haviam desaparecido e onde tudo se tornara silencioso (LANZMANN, 2012. Destaques nossos).

No proferimento de Abraham Bomba, é possível perceber a estratégia da *debreagem* enunciativa, em que o actante é instalado no enunciado – “começamos... eu não podia acreditar”. Ao mesmo tempo, percebemos no fragmento o mecanismo da *debreagem* enunciativa, “aquela em que se instauram no enunciado os actantes do enunciado (*ele*), o espaço do enunciado (*algures*) e o tempo do enunciado (*então*)” (FIORIN, 2016, p. 38 – “*ali* onde as *pessoas* haviam desaparecido” (Grifo nosso). Esse dispositivo, segundo Fiorin (2016), traz dois efeitos de sentido, a saber: subjetividade e a objetividade.

É crucial analisar esses efeitos, uma vez que os *atores sociais* estão rememorando acontecimentos de suas vidas, que, forçosamente, “esbarram” no caráter enuncivo. Acaba sendo uma marca registrada que o falar de si deslize pelo falar sobre o outro.

[**Fragmento 19**] Meu **único** pensamento naquele instante era **Cael Unger**, meu amigo. **Ele** encontrava-se na traseira do trem, em uma parte que havia sido separada, deixada fora. **Eu** precisava de **alguém**. Perto de **mim**. **Comigo**. E então **eu** o vi. **Estava** no segundo grupo deixado com vida, **ele** também. (LANZMANN, 2012. Destaques nossos)⁹³.

Retomando as discussões que iniciam o tópico, há um ponto fulcral para a continuidade de nossa reflexão. Ao contrário da não necessidade de estar marcado presencialmente, em *Shoah*, aquilo que denominamos de enunciação fílmica lança mão, e isso foi facilmente notado nos fragmentos anteriores, frequentemente, do *espaço linguístico* – “O espaço linguístico é o do eu, mas, quando falo, meu interlocutor aceita-o como seu. Quando ele se transforma em enunciador, sua espacialidade converte-se na

⁹² “*Debreagem* é a operação em que a instância de enunciação disjunge de si e projeta para fora de si, no momento da discursivização, certos termos ligados a sua estrutura de base com vistas à constituição dos elementos fundadores do enunciado, isto é, pessoa, espaço e tempo” (GREIMAS, COURTÉS, 1979, p. 79 apud FIORIN, 2016, p. 37).

⁹³ Depoimento de Richard Glazar.

minha” (FIORIN, 2016, p. 263). Fiorin assevera, ainda, que esse mecanismo de troca funciona como a condição indispensável para a instauração da inteligibilidade da linguagem. O pesquisador brasileiro reforça seu argumento ao trazer a noção de *intersubjetividade*, herdada dos postulados teóricos oferecidos por Émile Benveniste. Na produção fílmica francesa, marcada por trocas de turno entre o documentarista e o *ator social*, percebe-se a predominância de uma espécie de migração da espacialidade.

Notemos algo deveras pertinente na estruturação do documentário de Claude Lanzmann, qual seja a mencionada troca de turnos. Há uma corrente teórica, inscrita nos estudos enunciativos, que nos parece interessante para enriquecer nossa discussão a respeito do espaço de enunciação. Ela foi desenvolvida pelo linguista brasileiro Eduardo Guimarães e recebe o nome de *semântica da enunciação*. Em seu modo de entender, a semântica “é a disciplina que analisa os sentidos dos enunciados enquanto enunciados que integram textos nos acontecimentos que os produzem” (GUIMARÃES, 2018, p. 22).

Dentro dessa perspectiva, a noção de *espaço de enunciação* ganha contornos significativos, sendo “um espaço político de funcionamento das línguas. O agenciamento dos falantes, enquanto tal, pelas línguas, é político, pois é necessariamente desigual” (GUIMARÃES, 2018, p. 24). Procuremos partir desse postulado para entender, um pouco, a dinâmica de funcionamento dos campos de concentração, suscitador de um acontecimento vivenciado, que se desdobrará no processo de rememoração.

Aqui, a confusão das línguas é um elemento constante da nossa maneira de viver; a gente fica no meio de uma perpétua babel, na qual todos berram ordens e ameaças em línguas nunca antes ouvidas, e ai de quem não entende logo o sentido (LEVI, 1988, p. 36).

Somemos a esse excerto de Primo Levi, um fragmento retirado de outra obra referenciada em nossa tese. O excerto será um pouco mais longo, mas ele poderá descrever a ideia de *espaço de enunciação*, contemplada pelo olhar de Eduardo Guimarães:

Os futuros kapos falam a mesma língua que ele. Um deles, um gordo chamado Ernst, levanta-se e se aproxima da porta entreaberta. O vigia o deixa se aproximar. O gordo põe a cabeça para fora e aspira o ar. O velho não reage. O outro põe a cabeça para dentro e, voltando-se para o guarda, que o olha, lhe diz qualquer coisa em alemão. O velho ri por baixo do bigode e se vira em nossa direção. O gordo também ri. É praticamente desdentado. Os outros alemães aproveitam para rir bem alto; o guarda volta-se na direção deles e balança a cabeça com um sorriso que permanece em seu bigode. Não sabemos o que diz o gordo. O velho deve se sentir levemente ameaçado, ao

mesmo tempo mais e menos sozinho. Mas só os alemães riram, o vagão inteiro não riu; a língua demarcou o perigo (ANTELME, 2013, p. 32).

Existe uma complementaridade de sentidos, levando em consideração os dois excertos destacados. Ambos falam dos riscos originários do não entendimento da língua oficial do campo de concentração – o alemão. É curioso que, talvez, essa língua seja menos falada, por exemplo, do que o polonês ou o russo, dependendo do campo. Eduardo Guimarães confere destaque para a noção de agenciamento político, uma vez que “o falante agenciado como aquele que fala, como aquele que diz [*locutor*], não só é obrigado a nomear, como modo de tomar posse, como é obrigado a nomear segundo o lugar social e político [*alocutor*] que o constitui enquanto aquele que fala” (GUIMARÃES, 2018, p. 44).

Considerando os excertos de Primo Levi e Robert Antelme, temos a presença de um *alocutor perpetrador*, que engloba tanto os oficiais, quanto os chamados *kapos*. Esse *alocutor* lança mão do enunciador universal, um garantidor e legitimador da dinâmica desse *espaço de enunciação*. No campo de concentração, o *alocutor perpetrador* é uma ameaça, pois possui o monopólio da força, que é usada de forma constante, como bem sabemos. O *alocutor vítima*, por seu turno, é aquele que está à mercê, isto é, a deriva, em um sistema marcado pela aniquilação. É válido destacar que a condição de *alocutor perpetrador* não se condiciona ao eventual domínio da língua alemã. Ela se dá por uma razão étnica e racial. Muitos judeus sabiam alemão, e isso, conforme percebemos em diversos relatos, pode ter ajudado em algumas circunstâncias, mas jamais se configuraria em livramento da condição de *alocutor vítima*, que, ao contrário do *perpetrador*, lança mão de um *enunciador genérico*, em condição de inferioridade em relação ao *universal*.

Considerando o que foi explanado em linhas anteriores, chegamos à caracterização de *espaço de enunciação* como uma constituição consequencial a um litígio (Guimarães, 2018). Essa fricção pode ser observada no processo de *nomeação e renomeação* e encontra ressonância no funcionamento da máquina de morte nazista. Exemplifiquemos esse fenômeno em dois países: a Tchecoslováquia e a Polônia. Antes das invasões operacionalizadas pela *Wehrmacht*, havia nesses locais, respectivamente, o *alocutor tcheco* e *alocutor polonês*, que detinham a primazia nesse procedimento de agenciamento político.

Com as invasões, temos a presença do *alocutor oficial* (o alemão), que funciona quase como um colonizador, em relação ao colonizado. E esse *alocutor* possui a

prerrogativa de, inclusive, renomear aquele espaço territorial. A Tchecoslováquia se transforma em Protetorado da Boêmia e Morávia, ao passo que a Polônia⁹⁴, ocupada pelos alemães, recebeu o nome de Governo Geral.

Voltemos o olhar, procurando lançar mão desse empreendimento teórico desenvolvido por Eduardo Guimarães, para o acontecimento desdobrado, isto é, verificando a possibilidade de aplicar a noção de *espaço de enunciação* no documentário de Claude Lanzmann. A primeira questão que nos parece pertinente, tendo em vista a produção em questão, é a possibilidade inscrevê-la na relação locutor-locutário (lugar que diz) e alocutor-alocutário (lugar social de dizer). Iremos privilegiar o segundo par, por ser a alocução, o lugar de estabelecimento de uma “prática da linguagem, pelo agenciamento dos falantes que assim dizem” (GUIMARÃES, 2018, p. 43).

Em *Shoah*, podemos admitir a existência de alguns alocutores: *alocutor documentarista* (Claude Lanzmann); *alocutor historiador* (Raul Hilberg); *alocutor vítima* (os *atores sociais* que vivenciaram a realidade dos campos de concentração e guetos); *alocutor perpetrador* (Franz Suchomel, Franz Grassler, Walter Stier etc); *alocutor testemunha ocular* (composta, em sua maioria, pelos poloneses). Com exceção, talvez, do alocutor *perpetrador*, os demais acionam um *enunciador universal*, qual seja, o fato de que o nazismo se configura em um sistema político pautado pela barbárie. O *enunciador genérico*, dos agentes da violência que participam do documentário, talvez não esteja vinculado a uma hipotética e surreal inocência da Alemanha, ou até mesmo a uma justificação dos meios utilizados pelos nazistas. O que parece se configurar em um elemento que confere homogeneidade aos depoimentos dessa categoria é o efeito de impotência, isto é, a tentativa de criar uma imagem de si de inocência, mediante a grandiosidade e do caráter implacável daquilo que os cercava.

A exemplo das vivências nos campos de concentração, o documentário de Claude Lanzmann traz consigo uma grande quantidade de línguas: francês, alemão, inglês, polonês e italiano. Nos campos, havia a valorização da língua alemã, e em *Shoah*, ao contrário, não há uma sobreposição, aos moldes do que acontecia nos locais de violência. Contudo, por se tratar de um documentário francês, há um predomínio dessa língua, que se dá, principalmente, pela ação da figura do tradutor, nas interações em língua polonesa, por exemplo.

⁹⁴ O país foi fracionado em duas partes: uma incorporada pela Alemanha e a outra foi dominada pela União Soviética.

Vale ressaltar a existência de alguns maus entendidos, originários dessas interações, com Lanzmann, inclusive, dispensando uma tradutora que, segundo ele, estava relativizando as falas dos poloneses. O fato é que, pensando no dispositivo da *alocução*, podemos considerar a figura do *alocutor oficial* como sendo aquele que se vê imerso no imaginário de culpabilização dos perpetradores – os oficiais alemães, bem como os adeptos e admiradores do partido nacional-socialista. No outro espectro, temos o *alocutor alemão*, que tenta, em vários momentos, se justificar, conforme apontamos reiteradas vezes. Voltando o olhar para a língua polonesa, ela é um dispositivo de um *alocutor testemunha ocular*, cujo estatuto, em *Shoah*, se revela dúbio. É claro que não há uma unanimidade no *ethos* de vilania, como acontece com os alemães – a interação com Jan Karski demonstra isso –, contudo, podemos atestar que o *alocutor polonês* se encontra em uma espécie de entre-lugar.

Não iremos prosseguir nesse aporte teórico desenvolvido por Eduardo Guimarães, embora saibamos de seu potencial analítico. Em trabalhos futuros, acreditamos que ele possa ser um eficiente condutor para discussões relacionadas à *Shoah* e à dinâmica enunciativa estabelecida entre os sujeitos, tanto no acontecimento vivenciado, quanto no acontecimento rememorado. Como afirmamos ao longo de nosso texto, nosso interesse principal se volta para o processo de enunciação fílmica, ou seja, a inserção das categorias *pessoa, tempo e espaço* no fio do discurso fílmico. É notória a importância que se deve conceder ao *espaço enunciativo*, contudo, julgamos essencial abordar o *espaço físico*, ou *geográfico*, no sentido de que ele traz consigo o potencial para o acionamento de gatilhos memorialísticos e emocionais.

4.1 O espaço geográfico: o importante papel das locações como suscitadoras de efeitos de sentido

É muito difícil analisar o gênero documentário sem levar em consideração o espaço físico, mesmo em obras cujo principal foco é a interação. Se pontuarmos, por exemplo, o seminal trabalho realizado pelo cineasta brasileiro Eduardo Coutinho, pautado em grande parte pela interação, perceberemos que o espaço físico exerce uma função primordial. Isso se dá, por exemplo, em *Santo Forte* (1999), gravado na comunidade carioca Vila Parque da Cidade; em *Edifício Master* (2002), filmado no prédio que nomeia a obra; e em *As canções* (2011), no qual as interações são realizadas em um teatro. O que vemos nessas três obras, mas poderíamos falar de várias outras

realizadas pelo diretor, são as locações, de alguma forma, preparando o terreno para os efeitos de sentido almejados pelas trocas comunicacionais. Há, ainda, o documentário brasileiro *Estamira* (2006), contemplado em nossa dissertação de mestrado, no qual o aterro sanitário Jardim Gramacho, mais do que um mero pano de fundo, funciona como uma personagem do filme de Marcos Prado.

Em *Shoah*, produção fílmica voltada para a interação entre as personagens e destituída de imagens de arquivo, as locações se mostram fundamentais. Lanzmann percorre diversos pontos considerados fundamentais – o campo de Chelmno; a cidade de Grabow, a estação de trem de Treblinka e o homônimo campo; o complexo de Auschwitz; floresta de Sobibor, pequenas cidades polonesas; além de países como Estados Unidos, Israel e Alemanha –, que acabam funcionando como *lugares de memória*. No entendimento de Nora (1993), os lugares de memória são circunscritos a dois domínios:

simples e ambíguos, naturais e artificiais, imediatamente oferecidos a mais sensível experiência e, ao mesmo tempo, sobressaindo da mais abstrata elaboração. São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos (NORA, 1993, p. 21).

Talvez possamos destacar duas caracterizações observadas por Pierre Nora: o fato de os *lugares de memória* serem simbólicos e funcionais. Quando se leva uma personagem, que vivenciou traumas até então inimagináveis, de volta ao palco dos horrores testemunhados e sofridos, quais seriam os efeitos almejados? Temos um deslizamento do sentido *material* – aquele local traz uma carga emotiva inquestionável – para o *simbólico*, uma vez que a rememoração se configura em outro acontecimento, distanciado temporalmente, mas carregado simbolicamente. O fato de Simon Srebnik (fragmento 03, página 111) não acreditar estar novamente no local do sofrimento incorre na dificuldade de expressar verbalmente o que está sendo rememorado. “Na situação testemunhal o tempo passado é tempo presente. [...] Mais especificamente, o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69). Tais sintomas são efeitos funcionais do *lugar de memória*, que é utilizado por Claude Lanzmann para concretizar seu projeto de fala.

O que queremos dizer com isso? Ao lançar mão dos *espaços geográficos* como cenários de realização das interações, Lanzmann realiza uma presentificação do trauma, uma vez que tais locais se mostram carregados de memórias de acontecimentos inimagináveis. Julgamos que o diretor busca com isso estratégias de operacionalização

de seu projeto fílmico. É pertinente frisar que, com raríssimas exceções, não há uma imagem construída anteriormente ao processo de enunciação, de forma que grande parte das personagens nos é apresentada no enunciado fílmico. Seria, no entendimento de Régine Robin (2016), os *biografados não biografáveis*. A condição para que a história dessas pessoas nos fosse revelada é, justamente, o acontecimento vivenciado por elas.

Retomemos as discussões a respeito do *espaço* físico, que será pensado em termos de propiciador de efeitos de sentido e, nesse particular, é primordial a compreensão acerca das funções exercidas pelas chamadas *locações* nos discursos fílmicos do gênero documentário. Nesse ponto, é apropriado convocar um teórico do cinema, Fernão Pessoa Ramos, pois ele traz uma afirmação pertinente, segundo a qual “boa parcela dos filmes que compõe o que chamamos *tradição documentária* utiliza encenação, seja em locação, seja em ambientes fechados, preparados especificamente para a encenação documentária (estúdios)” (RAMOS, 2011, p. 39). O termo *encenação* parece possuir uma carga negativa, pois comumente, e erroneamente, pensamos em documentários como registros carregados de veracidade, quando, na verdade, amparados por Nichols (2014), somos sabedores de que o gênero documentário é uma amostragem subjetiva da realidade. Ele é, dessa forma, fruto de um projeto de fala do documentarista.

Fernão Pessoa Ramos promove uma classificação tripartite a respeito dos tipos de *encenação*. A primeira é a *encenação-construída*, comumente desenvolvida em estúdios. O segundo tipo é a *encenação-locação*, feita, como o nome já diz, “no local onde o *sujeito-da-câmera* sustenta a tomada. O diretor (...) pede explicitamente ao sujeito filmado que encene” (RAMOS, 2013, p. 42). Por fim, temos uma terceira, cuja definição se mostra complexa, mas tentaremos desvendar seu significado, pois tanto o segundo tipo, quanto o terceiro – *encenação-atitude* – são relevantes em nossa análise. Para Ramos, esta “engloba uma série de comportamentos provocados pelo sujeito da câmera e do sujeito que a sustenta. (...) existe uma relação de completa homogeneidade entre o espaço fora-de-campo⁹⁵ e o espaço fílmico” (RAMOS, 2013, p. 45).

Ao analisar a definição de *encenação-locação*, nos parece lógico que *Shoah* se enquadra em tal categoria, mas é crucial desenvolver um pouco acerca do terceiro tipo, pois, embora não pareça, ela carrega em si um efeito da encenação construída em

⁹⁵ “O campo definido por um plano de filme é delimitado pelo quadro, mas acontece, frequentemente, que elementos não vistos (situados fora de quadro) estejam, imaginariamente, ligados ao campo, por um vínculo sonoro, narrativo e até visual” (RAMOS, 2013, p. 132).

locações. É importante apresentar um conceito dos estudos de cinema que se revela instigante para o que buscamos discutir. Estamos falando do *antecampo*, que seria o “espaço atrás da câmera, com os sujeitos que abriga (o realizador, a equipe, os equipamentos). Em certos filmes, eles passam para a frente da câmera, implicando-se e posicionando-se internamente à cena” (BRASIL, 2013, p. 249).

O *antecampo* seria aquilo que está ao redor da cena de interação. Contudo, esse *ao redor*, longe de possuir a passividade como marca, implica, necessariamente, no que está sendo desenvolvido pelos sujeitos do discurso fílmico. Nesse ponto, levar Simon Srebnik para Chelmino; filmar Abraham Bomba em uma barbearia, de certa forma, se configura em mecanismos de busca de potenciais formas para possibilitar a atividade de rememoração. E isso pode se instaurar através do uso do *antecampo*, já que esse *espaço fora da câmera* influencia diretamente o que está captado pela câmera.

O *antecampo* é, em tal caso, uma esfera adjacente, que, muitas vezes, emerge no fio do discurso, invadindo a cena de interação, como forma de reforçar determinado efeito de sentido vislumbrado pelo documentarista. No documentário de Lanzmann, por exemplo, tal conceito possui laços íntimos com a *memória*. Filmar nos *lugares de memória* visaria a ativar, no *ator social*, efeitos que contribuiriam para o desenvolvimento do processo de rememoração.

Em função disso, ao analisar uma produção fílmica como a contemplada em nossa tese, percebe-se um entrelaçamento entre as noções de *espaço* e *tempo*. Qual é o *espaço* da enunciação fílmica? Qual o papel que Claude Lanzmann concede a ele? E como estabelecer uma conexão entre *tempo* e *espaço*? Essas são questões que nortearão esse capítulo e nos permitiram discutir algumas noções, tais como *lugares de memória*; *memória discursiva* e seus desdobramentos teóricos; a importância das *locações* e como elas impulsionam os propósitos almejados pelo cineasta. Em suma, o propósito mais pertinente desse empreendimento é discutir a dinâmica existente entre as categorias *tempo*, *espaço*, *testemunho* e *memória*.

4.2 A memória e as locações na cena de interação

Existe um aspecto instigante em *Shoah*, que gira em torno da ação do tempo no espaço físico. Em diversas passagens, conforme apontamos reiteradas vezes, Claude Lanzmann retorna aos lugares de violência com seus *atores sociais*.

Se for relevante a estruturação dos testemunhos, não é menos importante o contexto geográfico, isto é, as paisagens que os cercam. Em certos momentos, tais paisagens servem como pano de fundo para o que se escuta, sem que se mostre o rosto ou a figura de quem emite as palavras, a *voice over* de quem está falando. Lanzmann concede, assim, um papel de protagonismo a elas, que estão vazias, ausentes e que um dia foram o cenário do massacre, da barbárie. Existe uma retroalimentação entre as palavras pronunciadas nos testemunhos e as paisagens mostradas⁹⁶ (RODRIGUES, 2016, p. 168. Tradução nossa).

O excerto anterior nos orienta a pensar em uma espécie de dependência entre os testemunhos e os locais nos quais eles foram coletados. Em uma nota escrita para o lançamento do filme, em 1986, Claude Lanzmann revela a dificuldade encontrada para nomear seu documentário. Um dos títulos que mais o agradou foi *O lugar e a fala*. Isso mostra a importância que o diretor concede, e isso fica evidenciado no texto de Rodrigues (2016), para as duas variantes, a despeito do fato de, pelo menos inicialmente, ele não querer filmar na Polônia. É possível constatar que, caso os depoimentos coletados fossem filmados em outros lugares, efeitos de sentido, não almejados pelo cineasta, poderiam emergir em seu enunciado fílmico.

Percebemos, então, a pertinência dessa relação de equivalência entre os testemunhos e as locações. Isso ratifica como o *espaço* e o *tempo*, discursivizados nas falas e nos lugares, podem ser analisados em uma estrutura de complementaridade. Existe uma incompletude estrutural no testemunho daqueles que vivenciaram a catástrofe. Seligmann-Silva (2008) afirma que o testemunho tem o seu funcionamento atrelado ao signo do colapso e de sua impossibilidade. Portanto, acreditamos na importância da dinâmica estabelecida entre as falas dos *retornantes* e as locações, pois estas últimas podem amparar e ressignificar os proferimentos. Não haverá uma quebra desse colapso, mas, sim, uma abertura para um procedimento de discursivização que poderá trazer novas chaves de leitura.

A palavra acrescenta algo, cria um desassossego, um estranhamento. Compõe uma interrogação sobre a paisagem. Mas, ao mesmo tempo, a paisagem confere à palavra uma força estranha, uma força, talvez, maior do que se as vozes estivessem sempre sincronizadas com os rostos⁹⁷ (EXTEBERRÍA Y CABRERIZO, 2010 apud RODRIGUES, 2016, p. 168. Tradução nossa).

⁹⁶ No original: “Si es relevante la estructuración de los testimonios, no lo es menos la importancia del contexto geográfico, esto es, de los paisajes en los que se rueda. En ocasiones aparecen los paisajes en el filme sobre los que se escucha, sin que se muestre el rostro o la figura de quien emite las palabras, la voz en off de quiénes esta hablando. Lanzmann concede así un papel protagonista a estos, ya vacíos, ausentes, qui en su día albergaron la massacre, la barbarie. Va a existir una retroalimentación, por lo tanto, entre la palabra dicha por los testimonios y los paisajes mostrados”. (Tradução nossa).

⁹⁷ No original: “La palabra añade algo, crea un desasosiego, un extrañamiento, compone una interrogación sobre el paisaje. Pero al mismo tiempo el paisaje confiere a la palabra una extraña fuerza, una fuerza quizá mayor que si las voces estuviesen siempre sincronizadas con los rostros”.

A citação anterior pretende frisar que o aparente descolamento entre rostos e paisagens funciona como um efeito de sentido, pois confere força ao componente testemunhal, nos âmbitos da fala e da configuração espacial. É o que Rodrigues (2016) observa como *retroalimentação*. Voltemos ao depoimento de Simon Srebnik. Logo no início da projeção, vemos o entrevistado percorrendo o campo de Chelmno, onde a maioria esmagadora dos deportados foi executada pelos célebres e trágicos caminhões de gás.



Imagem 03: Simon Srebnik no antigo campo de Chelmno

Srebnik se lembra da canção, tão bucólica, quanto os campos mostrados pela câmera do documentarista francês. Tal canção, de alguma forma, teria salvado sua vida: “Uma casinha branca está gravada na minha memória. Com essa casinha branca, eu sonho toda noite...” (LANZMANN, 2012). Em seguida, recebemos a informação de que o *ator social* possuía uma bela voz e que isso poderia ser a razão de sua execução ter sido postergada pelos alemães. A questão que se coloca é a seguinte: como refletir a respeito desse saldo temporal, em que a mesma canção é cantada pelo mesmo personagem, no mesmo local? O que difere nessa espécie de espelhamento é, verdadeiramente, a ação do tempo, ou seja, as condições de existência para essa música.

Nesse primeiro momento de interação, construído entre Claude Lanzmann e Simon Srebnik, é curioso perceber o movimento de câmera realizado pelo documentarista. O recurso da *debreagem fílmica* se faz presente. Em primeiro lugar, percebemos uma tentativa de estabelecer uma espécie de *rima narrativa*, cujo denominador comum é o caráter bucólico dessa cena de interação. Isto posto, atestamos a presença de um espelhamento entre o que é proferido, em meio aos silêncios e expressões faciais, com o movimento de panorâmica da câmera, criando o cenário para aquilo que é rememorado. Nas palavras de Exteberría y Cabrerizo, presentes em Rodrigues (2016), as paisagens conferindo uma estranha força às falas das personagens.

Para Pierre Nora, “os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações” (NORA, 1993, p. 22). O campo de Chelmno, um notório lugar de violência, que se transforma em *lugar de memória*, sofreu uma ação do tempo. De alguma forma, aquele espaço sofre uma metamorfose, embora o fato de não ter se transformado em memorial tenha preservado suas características, quando da época do regime nazista. Essa modificação semântica se dá atendendo a uma ressignificação. Os testemunhos presentes em diversas obras literárias e, claro, a historiografia transformam Chelmno em um *lugar de memória*. Mas podemos ir adiante e afirmar que *Shoah* também modifica simbolicamente aquele espaço. É possível imaginar que, para todos aqueles que assistem ao filme, aquela pequena cidade polonesa acaba adentrando no imaginário e isso, de alguma forma, é oferecido pelos testemunhos dos poucos sobreviventes daquele lugar de barbárie. Dois deles estão presentes no filme: Simon Srebnik e Mordechai Podchlebnik.

Mas é importante ressaltar que a condição de *lugar de memória* não se volta exclusivamente para espaços geográficos. Nora (1993) aponta que o *lugar de memória* não é, necessariamente, um espaço físico. Em seu texto, ele indica, por exemplo, o calendário revolucionário⁹⁸ como um *lugar de memória*. Iremos trabalhar melhor essa questão, quando introduzirmos o postulado teórico oferecido por Marie-Anne Paveau. Uma questão que vale a pena discutir é o caráter de compartilhamento atrelado ao *lugar de memória*, no sentido de que uma hipotética experiência individual só poderia alcançar esse *status* mediante um procedimento de discursivização e posterior legitimação dessa experiência.

Nada impede, em contrapartida, no interior do campo, que se imaginem todas as distribuições possíveis e todas as classificações necessárias. Desde os lugares mais naturais, oferecidos pela experiência concreta, como os cemitérios, os museus, e os aniversários, até os lugares mais intelectualmente elaborados, dos quais ninguém se privará; não somente a noção de geração, já evocada, de linhagem, de “região memória”, mas aquela de “partilhas”, sobre os quais estão fundadas todas as percepções do espaço. Se insistimos sobre o aspecto material dos lugares, eles próprios se dispõem num vasto degradê (NORA, 1993, p. 20).

No excerto anterior, há uma diferenciação entre *lugares naturais*, marcados por uma espécie de concretude, e os *lugares mais intelectualmente elaborados*, oriundos de uma discursivização construída por uma comunidade de notáveis. É possível evocar o

⁹⁸ Um dos desdobramentos da Revolução Francesa de 1789 foi a desconstrução dos valores antecedentes, sendo a adoção de um novo calendário em 1792 – pela Convenção Nacional – uma das ações mais carregadas simbolicamente.

conceito foucaultiano *fundadores de discursividade* (Foucault, 2001) para definir o papel desses agentes da memória, embora o teórico francês o use para definir a abrangência da noção de *autor*. “Logo será necessário inventariar as ruínas: os mausoléus, os monumentos, as estátuas, as bandeiras, os hinos, as medalhas, as insígnias, os emblemas, as divisas, os *slogans*, os símbolos” (ROBIN, 2016, p. 119).

O ponto a ser discutido gira em torno da legitimidade. E se em linhas anteriores, discutimos que o *Holocausto* nazista seria um episódio que legitimaria a fala daquele que experienciou a barbárie, o *status* de *lugar de memória* está vinculado a esses *fundadores de legitimidade*, que são, em muitos momentos, criticados por historiadores como Régine Robin, por serem provocadores de uma espécie de saturação memorial.

Entretanto, embora a experiência vivenciada seja forte o suficiente para o processo de legitimação do testemunho, alguém precisa operar a atividade de escuta e veicular sua fala em algum suporte, que possa ser compartilhado. Simon Srebnik, por exemplo, teve a seu dispor o suporte oferecido por Claude Lanzmann. É interessante pontuar que tal personagem proporciona uma discussão a respeito de um potencial *lugar de memória*: a música.

Anteriormente, mencionamos que Srebnik canta uma canção que o ajudou a seguir vivo, em meio ao caos provocado pela violência alemã. Essa música, de alguma forma, incrustada em seu imaginário particular, foi compartilhada, mas terá se transformado em *lugar de memória*? Talvez possamos afirmar que ela compõe um lugar mais natural, marcado por uma experiência mais concreta, mas, dificilmente ela pode ser pensada na categorização trabalhada por Pierre Nora. De certa forma, adiantando um pouco nossa proposta, ela integraria um quadro de *memória cognitivo-discursiva*, a ser discutida ainda no presente capítulo.

Antes, contudo, julgamos válido trazer outra discussão: conseguir retornar ao local da violência de estado e ainda ter o espírito para cantar novamente uma canção, que possui toda uma carga dramática, parece nos trazer a ideia de que Simon Srebnik, pelo menos no que diz respeito aos rastros captados pela enunciação fílmica, desenvolve aquilo que Freud (2011) nomeia como *trabalho de luto*.

Régine Robin (2016) evoca a atividade historiográfica de Henry Rousso para delimitar quatro fases, vivenciadas pelos *retornantes*, cuja progressão se dá a partir do momento da libertação. A primeira fase é a do luto, que vem seguida pela fase do recalque – “[...] marcado pelo estabelecimento de um mito, como o do ‘resistencialismo’, discurso gaulista ou discurso comunista, segundo os quais todos os

franceses eram resistentes” (ROBIN, 2016, p. 35). É válido abrir um parêntesis para lembrar o texto de Susan Rubin Suleiman (2018), no qual ela denuncia um controverso discurso de resistência na atuação de Jean Paul Sartre, durante o período de ocupação nazista na França.

A terceira fase, para Rousso, é o *retorno do recalado*, em que há uma quebra das ilusões ambicionadas pelo estágio do recalque. Por influência dessa cisão, temos a quarta fase, que se configuraria na obsessão. Temos duas situações: o excesso de memória, amparado pela compulsão de repetição, e a falta de memória, sedimentada pelo recalque. A historiadora francesa, nesse sentido, antagoniza duas frentes: a da repetição, muitas vezes manipulada e instrumentalizada; e a rememoração, que emerge por meio daquilo que Paul Ricoeur (2014) nomeia de *Durcharbeit* – *perlaboração*.

Em meio à rememoração testemunhal, que muitas vezes pode ser atravessada pela *repetição*, podemos pensar no processo de “atualização” da música cantada por Srebnik. Para essa dinâmica, que se iniciaria no luto e no posterior *trabalho de luto*, pode haver a configuração de um êxito frente à melancolia, mas, como apontamos no segundo capítulo, tal categoria se configura como um “fantasma”, ou seja, povoa o universo do filme.

Acreditamos que *Shoah* esteja inserido na chamada quarta fase, apontada por Henry Rousso, mas não acreditamos que o documentário esteja fundamentado pelo fetichismo, ou pelo excesso. É difícil estabelecer um critério de legitimidade, e nem é essa a nossa intenção, principalmente quando entramos em uma livraria e percebemos a enorme quantidade de obras vinculadas ao testemunho dos sobreviventes dos campos de concentração. Para Robin (2016), por exemplo, isso seria a manifestação do excesso ou, sendo ainda mais duro, da banalização. Há em *Shoah* algo que pode, de alguma forma, o livrar desse espírito de acumulação: o benefício da retrospectiva. Não há dúvidas em relação ao fato de que o documentário de Claude Lanzmann compõe, atualmente, o chamado cânone, no que diz respeito ao procedimento de rememoração testemunhal.

Não nos parece correto afirmar categoricamente que o documentarista francês visa à *perlaboração* – “o passado perlaborado, submetido ao trabalho de luto, não é uma lembrança revivida tal e qual, mas um passado trabalhado na e pela transferência, que passa a ser ‘aceitável’ pelo sujeito” (ROBIN, 2016, p. 34). A *perlaboração* pode ser impulsionada por um projeto de fala e por mais que não seja conveniente considerar Claude Lanzmann como o agente suscitador desse *passado perlaborado*, seu trabalho parece propiciar um local para que ele seja encenado. E isso se dá por intermédio da

estratégia da interação, mas também no entorno das interações, tendo, por exemplo, o espaço – as locações – uma função primordial. Por que não podemos conferir ao documentarista francês o estatuto de agente de perlaboração? Por uma razão simples: seu interesse se volta mais para a mensagem do que para o portador, esse segundo exercendo a função de porta voz. Nesse caso, a *perlaboração* pode emergir de forma indireta. Nas palavras de Elios Mendieta Rodrigues:

Shoah é uma das grandes narrações sobre o Holocausto. Desde a sua estreia, ele se comporta como uma peça irredutível. Uma obra que renuncia às imagens interpostas para centrar-se no rosto daqueles que viveram, tomando como margem os lugares pelos quais eles passaram. Uma espécie de oximoro, pois se trata de uma extraordinária narração testemunhal do que aconteceu naquele período, mas que preserva o mistério de um acontecimento que Lanzmann qualifica como inabarcável e obscuro, caso haja pretensão em explicar⁹⁹ (RODRIGUES, 2016, p. 167. Tradução nossa).

Queremos dizer, com isso, que *Shoah* é um material impermeável a excessos e equívocos? Evidente que não. Por ser um documento memorialístico, a produção fílmica em questão se apresenta a mercê de uma série de intempéries e, muitas vezes, a condução das entrevistas foi operacionalizada de forma *sui generis*, para dizer o mínimo. Duas interações merecem destaque: as mencionadas entrevistas feitas com Abraham Bomba, em que Lanzmann recorre a uma espécie de reencenação, que se configura na “rememoração em ato”. “Aqui o passado se repete, rememora-se em ato e não em lembranças, em narrativas distanciadas” (ROBIN, 2016, p. 118).

A diferença nessa interação, e deixemos claro que a pesquisadora francesa emprega essa definição para explicar o papel dos monumentos, é que a rememoração desse processo é impulsionada pela encenação do ato. É possível afirmar que, para a rememoração do traumatizante processo de cortar os cabelos das próximas vítimas das câmaras de gás, tenha sido necessário ativar o recurso da *rememoração em ato*, mas, sejamos críticos, não deixa de ser inusitado, para dizer o mínimo.

A segunda interação, conduzida de forma *sui generis* por Lanzmann, aconteceu com o antigo membro do partido nacional-socialista Franz Suchomel. O que queremos destacar se configura em um ponto de discordância em relação ao excelente ensaio escrito por Elios Mendieta Rodrigues, referenciado em nossa tese. O autor espanhol acredita que a condução de Lanzmann, em todas as entrevistas, foi marcada pela

⁹⁹ No original: “*Shoah* es una de las grandes narraciones del Holocausto. Desde su estreno, se comporta como una pieza irreductible. Una obra que renuncia a las imágenes interpuestas para centrarse en el rostro de quienes lo vivieron, y tomando como margen los lugares que lo acogieron. Una especie de oxímoron, pues es una extraordinaria narración testimonial de lo que allí aconteció, pero en la que se preserva el misterio de un acontecimiento que Lanzmann califica de inabarcable y obscuro si se pretende explicar”.

imparcialidade. Não estamos de acordo com isso, e a forma utilizada pelo documentarista para interagir com o *ator social* supramencionado, ilustra essa ausência de homogeneidade. Conforme apontamos no capítulo anterior, Suchomel foi filmado em um mecanismo de câmera escondida, o que poderia ferir a *ética da representação*. O salvo conduto de Lanzmann é que estamos diante de um agente da violência, por consequência, a *doxa* – não existe nazista bom¹⁰⁰ – não foi desconstruída.

Mencionamos, ao longo do capítulo, uma música cantada por Simon Srebniak, que o ajudou a se manter vivo. Na interação com Franz Suchomel, também há a presença de uma canção, cujo efeito, evidentemente, era contrário à primeira. Podemos afirmar, inclusive, que a música cantada pelo alemão se pautava pelo estímulo à violência. Eis a letra:

[Fragmento 20] A passo seguro, olhando firme e longe para o mundo, corajosos e contentes, marcham os comandos para o trabalho! Agora, tudo o que nos importa é Treblinka, que é o nosso destino! Eis por que incorporamos Treblinka num piscar de olhos. Conhecemos somente a palavra do nosso comandante, Somente a obediência e o dever! Queremos servir, servir sempre, enquanto a sorte nos permitir. Viva! (LANZMANN, 2012).

Há um aspecto que nos chama a atenção. Lanzmann pede a Suchomel para que ele cante essa música em voz alta e o entrevistado o faz demasiadas vezes, sempre atendendo ao pedido de Lanzmann para que ela seja cantada em alto e bom tom. O que temos, aqui, é uma construção imagética do outro. Lanzmann dirige a cena para mobilizar o público e suscitar nele a indignação e a incredulidade, diante do absurdo simbolizado por tal canção. O que está sendo lembrado? Quais as imagens e sentidos que ela traz? E, mais importante, o que significa esse processo de lembrança? É válido retomar aos apontamentos presentes em Cornelsen (2014) a respeito da impossibilidade de estudar a teoria do testemunho, tomando como eixo de análise a fala dos perpetradores. A resposta para tais questões passa um pouco pelo trabalho realizado pelo, tantas vezes mencionado, Victor Klemperer:

Durante todo o Terceiro Reich essa palavra [fanatismo] foi muito reconhecida. Tratava-se de supervalorizar conceitos como valentia, abnegação, tenacidade, ou mais precisamente, fazer um enunciado global que associava de maneira gloriosa todas essas virtudes (KLEMPERER, 2009, p. 115).

Élcio Cornelsen (2014), em confluência com o pensamento de Victor Klemperer, destaca a existência de um léxico dos agentes da violência. A diferença é

¹⁰⁰ Em seu texto sobre o filme “Jojo Rabbit”, o crítico brasileiro Pablo Vilaça (2020) faz menção, logo no início, a essa *doxa*, utilizada como forma de apontar o risco de humanizar, mesmo lançando mão do deboche, uma figura nefasta como Adolf Hitler.

que o filólogo observa a formação desse vocabulário, ao passo que o pesquisador brasileiro chama a atenção para os rastros deixados por essa construção lexical no momento da rememoração. Na música cantada por Franz Suchomel, por exemplo, há uma palavra que aparece duas vezes: *trabalho*. Isso mostra como o sistema alemão funcionava como uma verdadeira burocracia da morte.

Um ponto que incomoda profundamente na supracitada canção é a exaltação do campo de Treblinka, algo que chega a suscitar constrangimento. É sabido que ali ocorreram crimes inimagináveis e irrepresentáveis, mas a rememoração de Suchomel, ao invés de trazer arrependimento e vergonha, evoca o sentimento de orgulho. Por que cantar essa música? O que nos parece fundamental é ver como os valores de uma Alemanha austera, forte, imbatível, mesmo décadas após sua derrota, continuam a inflamar certos participantes desse sistema de morte. A letra diz: “nós conhecemos somente a palavra de nosso comandante”. O que seria isso, senão o *fanatismo*, identificado por Klemperer?



Imagem 04: o antigo campo de Treblinka visto de cima

Qual a diferença entre as duas músicas? A cantada por Srebniak e a cantada por Suchomel? A resposta é simples de ser alcançada. Ambas são executadas por meio de rememorações e são cantadas por pessoas que vivenciaram a realidade dos campos de concentração, sendo que a primeira, a da *vítima*, foi impulsionada por um instinto de sobrevivência e a *segunda*, discursiviza os valores de um estado de coisas repressor e assassino.

A despeito de serem cantadas por *atores* sociais enquadrados em posições diametralmente opostas, a diferença central é que a música de Suchomel não pode ser enquadrada como um testemunho, pois não há nela marcas do trauma. A maneira como ele se refere ao campo de Treblinka mostra a ausência de uma vivência traumática. Além disso, ainda cria para si uma imagem de orgulhoso, de vencedor. O que ele diz a

Lanzmann após o momento da canção é ainda mais polêmico: “Isto é único. Nenhum judeu conhece isso hoje” (LANZMANN, 2012). Triste é saber as razões pelas quais nenhum judeu conhece essa música. Talvez pelo fato de que poucos retornaram desse espaço físico chamado Treblinka para rememorar as histórias.

Concluimos esse tópico com a concepção de que, em todo o trabalho de luto, há a necessidade de desenvolver o procedimento da *perlaboração*, uma espécie de aceitação dos fatos. O que se constata é que lidar com a memória implica em errância, pois “esses discursos sobre a memória produzem uma imensa cacofonia, cheia de barulhos, de furor, de clamores, de polêmicas e de controvérsias, de argumentações simétricas ou congruentes a propósito das quais ninguém fica indiferente” (ROBIN, 2016, p. 20).

A autora aponta uma série de obstáculos a respeito da dificuldade de rememorar experiências traumáticas: *recalque* (falta de memória), *repetições* (excesso de memória), *deformações*, *transferências*, *mistura*, *novas ligações*, *reconfiguração*, *padronização*, *fixação*. Tais caracterizações demonstram, em primeiro lugar, o caráter distribucional da rememoração, no sentido de que as significações e ressignificações se espalham ao longo de objetos, pessoas e espaços. Em segundo lugar, temos o sentido de compartilhamento, que parte das *transferências*, luta contra *deformações* e culmina com o procedimento de *fixação*.

Portanto, a rememoração do trauma é um procedimento inquietante e incerto, pois se configura em uma tentativa de representar algo que, em si, é irrepresentável. Mas é preciso colocar em prática, pois, conforme apontado ao longo de nosso texto, Lanzmann acredita que os deportados possuem um dever de transmissão. Daí a importância desse amálgama formado entre a fala e o espaço, já que as locações podem vir a propiciar as condições para o acionamento da rememoração e, claro, podem trazer consideráveis efeitos de sentido junto ao auditório.

4.3 A discursivização da memória

Iniciemos o presente tópico com uma definição basilar: “a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 65). Existe, dessa forma, uma dinâmica na qual o que é da ordem da rememoração individual acaba sendo compartilhado pela coletividade. Há dois pontos a serem levantados: Primeiramente, essa

fricção entre o singular e o plural traz consigo denominadores comuns, ou seja, imagens que acabam se cristalizando no imaginário social. Implicaria em pensar no que é comum entre os depoimentos dos *retornantes*. Em *Shoah*, isso se faz notar de forma intensa: diversas falas possuem pontos de contato, pois o acontecimento traumático é o mesmo para todos. Em segundo lugar, há o problema de transformar todos os depoimentos de sobreviventes em lugar-comum, afastando, dessa forma, aquilo que seria singular. E, na verdade, acreditamos que o interesse em obras da literatura de testemunho se volta, tanto para compreender as repetições, quanto para conhecer as particularidades.

Nesse ínterim, há, destarte, um aparente impasse: qual seria a melhor forma de lidar com os testemunhos? Pensando nas particularidades ou no que é da ordem do partilhado? De nossa parte, acreditamos que seja impossível escolher, de forma estanque, uma das opções, pois há um imbricamento, melhor dizendo, um direcionamento do individual em direção ao coletivo. Veremos isso, de forma pormenorizada, no capítulo precedente, quando apresentamos algumas ideias defendidas por Michael Pollak (1990).

[...] a memória individual existe, mas está enraizada em diferentes contextos que a simultaneidade ou a contingência aproxima por um instante. A rememoração pessoal está situada na encruzilhada das redes de solidariedades múltiplas em que estamos envolvidos. Nada escapa à trama sincrônica da existência social *atual*, é da combinação destes diversos elementos que pode emergir aquela forma que chamamos lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem (HALBWACHS, 2015, p. 12).

Para refletir no segundo ponto, levantado no primeiro parágrafo, seria interessante substituir a adjetivação *problema* por *consequência*, isto é, esse trabalho de rememoração de eventos traumáticos passa, necessariamente, por um saldo existente entre as radiografias de similitudes e contrastes. E, ao invés da caracterização *lugar-comum*, notadamente carregada de tom pejorativo, poderíamos discutir a respeito da legitimidade do testemunho e como ele se encontra situado em determinado projeto de fala. Acreditamos que a banalização do testemunho, ou seja, a banalização da memória acabe acontecendo, na maioria das vezes, pelo suporte e, claro, pela intencionalidade dos agentes de memória.

Na esteira do entendimento de que o coletivo é uma implicação lógica da atividade de rememoração, notamos um ponto de convergência entre a Análise do Discurso e o desenvolvimento do projeto de enunciação fílmica construído por Claude Lanzmann. A AD de linha francesa, campo no qual estamos inseridos, lida com o sujeito enquanto uma categoria social. Nesse sentido, não há o interesse em histórias

particulares, mas, nos voltamos, verdadeiramente, para o entorno dessas histórias, ou seja, para as condições de possibilidade de existência dos relatos.

Claude Lanzmann, conforme apontamos no decorrer de nosso texto, igualmente não se interessa por histórias pessoais, mas, sim, pelo sentido de necessidade de transmissão das experiências. Para ele, os depoimentos parecem servir a uma causa, qual seja honrar aqueles que sucumbiram perante a potência destrutiva dos campos de concentração.

Para o *sujeito-espectador*, e aí entramos em uma seara que não nos interessa tanto, pois está ligada à recepção, talvez não importe lidar com essa ideia de sujeito como categoria ou, mesmo, nesse dever de transmissão. Para muitos que assistiram ao filme, certamente alguns personagens se mostram marcantes, como Simon Srebnik, Abraham Bomba, Filip Müller e Franz Suchomel, por exemplo. E, em muitos casos, o impacto pode ficar apenas nesse primeiro nível, que se mostra individualizado. Seria como se alguém, ao assistir ao filme, se sente momentaneamente impactado por aquelas histórias, mas acaba não problematizando o que foi assistido, quase como se tivesse visto um filme de ficção do tipo *A lista de Schindler*. Muito embora, o tom empregado por Lanzmann esteja longe do que foi realizado por Steven Spielberg e queira, justamente, alcançar um efeito contrário nesse hipotético espectador.

Compreender a questão discursiva desses relatos, diferentemente de estacionar em um primeiro nível de apreensão, significa identificar pontos de convergência entre os depoimentos e, claro, em uma análise mais sincrônica, entender os recursos de linguagem utilizados por aquele que rememora suas experiências traumáticas. Daí a relevância em analisar as modalidades discursivas, tais como o emprego das emoções, os silêncios e travamentos oriundos desse mecanismo de embreagem, no qual o passado emerge, novamente, na cena narrativa. E, reiteramos, a enunciação fílmica de Lanzmann se revela fértil para compreender essas questões, pois ele não se contenta em, simplesmente, escutar seus entrevistados. A *mise-en-scène* que ele adota é marcada pelo impulso a uma rememoração em ato (Robin, 2016).

O próprio Lanzmann não deixou dúvida de que sua concepção do filme se estende muito além do retrato de uma testemunha ocular. Ele defenderia que as pessoas em seu filme estavam representando papéis; representando o que havia em suas vidas, *le vecu*. Isso, porém, implica algo além de “se lembrar”. Lembrar pode significar “Ah, sim, em me lembro, era um dia quente, eu estava em e tal situação” etc. Tal declaração da memória não necessariamente contém alguma coisa ou revela algo sobre como foi minha experiência de tal situação. Por esse motivo, Lanzmann precisou insistir: que as pessoas em seu filme não narrassem memórias, mas re-experimentassem situações (KOCH, 2012, p. 13).

Isto posto, no presente tópico, pretendemos discutir algumas abordagens relacionadas à memória, tendo sempre em mente o nosso ponto de ancoragem, que é a Análise do Discurso de linha francesa. Para a pesquisadora francesa Sophie Moirand, a “memória discursiva permite, assim, perceber o fato de que toda produção linguageira faz circular formulações anteriores, do já-dito, do já-enunciado... Ela constitui, portanto, um tipo de reformulação do interdiscurso de Pêcheux¹⁰¹” (MOIRAND, 2007, p. 4. Tradução nossa).

A autora estabelece um fio condutor, no qual Jean-Jacques Courtine parte para chegar à noção de *memória discursiva*: um encontro entre a filosofia (Michel Foucault), a história (Fernand Braudel), a ideologia (Louis Althusser) e a teoria do discurso (Michel Pêcheux). Desse último, a autora destaca o postulado dos dois esquecimentos como uma abertura para discutir a noção de *memória discursiva*, partindo do princípio de que ela poderia funcionar como uma reguladora, como um tipo de horizonte de possibilidades linguageiras “oferecidas” pelo aparato ideológico: “A noção de memória discursiva diz respeito à existência histórica de um enunciado no seio de práticas discursivas reguladas por aparelhos ideológicos¹⁰²” (COURTINE, 1981, p. 51-52 apud MOIRAND, 2007, p. 4. Tradução nossa).

Como toda conceituação teórica, a noção de *memória discursiva*, ulteriormente, sofreu releituras, cujo foco principal parece primar em estabelecer uma aproximação com a materialidade linguageira. Moirand (2007) confere um arcabouço teórico importante na compreensão daquilo que ela nomeia de *memória das palavras*. Para a autora, a representação dos acontecimentos – ela trabalha com noticiários jornalísticos de fatos marcantes – está vinculada, diretamente, com a circulação dos discursos. Essa representação se dá por intermédio de evocações familiares, citações diretas ou indiretas, alusões, reformulações, reconstruções e desconstruções. Para tanto, como não poderia deixar de ser, a pesquisadora francesa se municia do contributo significativo oferecido por Mikhail Bakhtin: “Eu decidi, de fato, abordar o discurso através de um quadro dialógico da enunciação, tal qual propõe Bakhtin, nas suas ligações com o

¹⁰¹ No original: “mémoire discursive permet ainsi de rendre compte du fait que toute production langagière fait circuler des formulations antérieures, du déjà dit, du déjà-énoncé... Elle constitue alors une sorte de reformulation de l’interdiscours de Pêcheux”.

¹⁰² No original: “La notion de mémoire discursive concerne l’existence historique de l’énoncé au sein de pratiques discursives réglées par des appareils idéologiques”.

pensamento, com a cultura e com a experiência humana ¹⁰³” (MOIRAND, 2007, p. 4. Tradução nossa).

Em Moirand (2011), há uma série de problematizações realizadas a respeito do conceito de *dialogismo*, e como diversas correntes das teorias do discurso e dos estudos linguísticos se apropriaram dessa formulação para conceberem seus próprios aparatos teóricos.

Identificar os enunciados dialógicos que se inscrevem e se respondem no fio da argumentação permite encontrar os domínios de memória em curto prazo [...] em médio prazo e longo prazo [...] e tentar estabelecer ligações entre os sentidos linguísticos das declarações dialógicas e o sentido social de um acontecimento político ¹⁰⁴ (MOIRAND, 2011, p. 15. Tradução nossa).

É fundamental se ater aos rastros dialógicos deixados pelos enunciados, para que se possa estabelecer algum tipo de leitura a respeito de determinados projetos de fala. Tais rastros podem acionar diversas temporalidades, no sentido de que um enunciado dialógico pode ser definido como “um enunciado que deixa passar (através de sons, palavras, construções sintático-semânticas diversas...) a ‘exterioridade’ ou ‘alteridade’ discursiva ¹⁰⁵” (MOIRAND, 2010, p. 383).

Em *Shoah*, por exemplo, embora não haja uma menção clara, a questão do antissemitismo funciona como uma sombra, não apenas no depoimento dos perpetradores, como nas falas das testemunhas oculares, em especial dos poloneses, cujas interações com Lanzmann causaram, posteriormente, diversas polêmicas. Algumas falas dos *bystanders* revelam certos valores relacionados ao povo judeu. É curioso perceber, nas falas dessas personagens, marcas de temporalidades distintas, como se nota, por exemplo, no fragmento 10 (página 129).

No supracitado fragmento, quando se pensa em memória de longo prazo, percebemos resquícios de desconforto em relação à presença dos judeus – se os judeus tivessem ido embora por conta própria, o entrevistado teria ficado contente. Isso convoca o sentimento de rejeição, isto é, evoca valores negativos em relação aos judeus. Em seguida, temos outro efeito na fala do entrevistado – “Mas terem sido mortos, foi

¹⁰³ No original: “J’ai décidé en effet d’aborder les discours [...] à travers d’un cadre dialogique d’énonciation tel que l’a proposé Bakhtine, dans ses liens avec la pensée, la culture et l’expérience humaine”.

¹⁰⁴ No original: “Repérer les énoncés dialogiques qui s’inscrivent et se répondent au fil de l’argumentation permet de retrouver les domaines de mémoires à court terme [...] à moyen et à long terme [...] et à tenter d’établir des liens entre le sens linguistique des énoncés dialogiques et le sens social d’un événement politique”.

¹⁰⁵ No original: “Un énoncé qui laisse passer (à travers des sons, des mots, des constructions syntaxico-sémantiques diverses...) de ‘l’extériorité’ ou de ‘l’altérité’ discursive”.

muito desagradável“. Ora, nesse ponto, já temos a presença da memória de curto prazo, pois suscita os horrores cometidos pelos alemães. É um enunciado dialógico, pois se mostra enquadrado, independente do grau de veracidade, no espírito do tempo em que ele foi formulado e suscita um sentimento de empatia, em relação aos judeus.

O fato é que a participação dos poloneses provocou grande desconforto e vale lembrar que o filme, durante certo período, foi muito mal quisto na Polônia, por eles acreditarem que o cineasta francês fora um tanto quanto cruel¹⁰⁶ para com o povo daquele país.

É relevante aprofundar no pensamento de Sophie Moirand, uma vez que ela postula algo que se mostra pertinente para nossa leitura a respeito do documentário. Para a autora, quando se analisa acontecimentos discursivizados, aquele que se propõe a desenvolver tal empreendimento precisa levar em consideração a presença de palavras e formulações que exercem o papel de *déclencheurs mémoriels*, ou seja, de gatilhos que acionam uma *memória cognitiva*.

Assim, as categorizações operadas pelos locutores, quando se pronunciam inscrevem, por si só, uma vez formuladas, uma história e, portanto, domínios de memória, que são da ordem do interdiscurso, contribuindo, por outro lado, para a construção das memórias coletivas¹⁰⁷ (MOIRAND, 2007, p. 7. Tradução nossa).

Em *Shoah*, como não poderia deixar de ser, a *memória discursiva* se faz presente. Nem é preciso estabelecer uma busca tão criteriosa para localizar os rastros, pois, logo no início da projeção, somos impactados com a sua sombra: “Et je leur donnerai un nom impérissable¹⁰⁸” (Isaie, 56, V). Esse versículo bíblico funciona, perfeitamente, como um gatilho memorial (*déclencheurs mémoriels*), mas qual o sentido de incluir uma citação bíblica tão marcante como essa? Que tipo de memórias o diretor visa a suscitar e como elas se consolidaram no imaginário coletivo?

O que chama a atenção é a evocação para uma imagem de si, criada em torno dos judeus. O que seria imperecível? Fazendo uma rápida busca em dicionários, chegamos a alguns sinônimos: permanente, constante, contínuo, duradouro, eterno, infinito, imortal etc. São duas questões, aparentemente antagônicas, que estão colocadas

¹⁰⁶ Em 2015, quando se estava comemorando 70 anos de libertação dos campos de concentração, Claude Lanzmann concede uma entrevista ao advogado francês Antoine Casubolo Ferro e um dos pontos mais polêmicos da interação se dá no momento em que Lanzmann acusa os poloneses de serem incorrigíveis. A entrevista pode ser acessada no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=2JFBfEJrHIQ>.

¹⁰⁷ No original: “Ainsi les catégorisations opérées par les locuteurs lorsqu’ils prennent la parole inscrivent en elles-mêmes une fois formulées une histoire et donc des domaines de mémoire qui relèvent de l’interdiscursif, tout en contribuant d’autre part à la construction des mémoires collective”.

¹⁰⁸ “E eu lhes darei um nome imperecível (Isaías, 56:5) – Tradução do Instituto Moreira Salles

em jogo. A primeira diz respeito ao pacto estabelecido entre Deus¹⁰⁹ e o povo judeu, no sentido de que eles jamais seriam abandonados pelo criador. Assim sendo, esse mesmo povo escolhido que sofre há milênios pode ser visto como inquebrantável e resiliente, pois, ao final, encontrará o caminho da vitória. É, claro, uma imagem favorável de si: *ethos* de vencedor, de lutador.

A segunda questão diz respeito aos efeitos do *Holocausto*, nesse mesmo povo judeu, embora saibamos que ele tenha afetado milhares de pessoas alheias à fé judaica. A aplicação da *Solução Final* não teria o efeito oposto ao descrito pelo campo semântico relacionado ao item lexical *imperecível*? Por que evocar essa citação, logo no início do filme, uma vez que não nos parece claro que Claude Lanzmann tenha sido um homem marcado pela fé, ou que professasse qualquer tipo de doutrina religiosa?

Em primeiro lugar, existe uma memória coletiva em torno dos judeus, ou seja, a resiliência acaba sendo um ponto de convergência entre os judeus perseguidos ao longo da história e esse mesmo povo que foi exterminado pelo regime nacional-socialista. Embora seja o “povo escolhido” é, também, um povo marcado por sacrifícios e sofrimentos. Em segundo lugar, há uma brecha para entendermos essa citação como uma alusão irônica, no sentido de que, Lanzmann se municia dessa memória coletiva, para desconstruí-la, pois o que ele vai mostrar, ao longo das mais de nove horas de projeção, se distancia da mensagem expressa no texto bíblico.

Temos dois polos: aquele que seria referente ao uso negativo do texto bíblico, visando a desconstruí-lo e o uso positivo desse texto, que estaria em consonância com a *memória discursiva*, pensando que os *retornantes*, presentes no documentário de Claude Lanzmann, simbolizam a resiliência, conferindo ressonância para a ideia de imperecibilidade. O fato é que a citação bíblica parece ser um elemento alheio ao tom empregado pelo cineasta francês. Contudo, é complexo se desvencilhar dessa *memória*, pois quando se fala em sofrimento do povo judeu, antes da chegada do partido nacional-socialista, o olhar era voltado para as perseguições sofridas ao longo dos séculos. Inserir tais palavras suscita um caráter de continuísmo, e o fato de imaginarmos não ter sido essa a intenção de Lanzmann mostra o quão difícil é lidar com esse acontecimento. E o problema começa, conforme apontamos no início da tese, na própria nomeação.

¹⁰⁹ Para aprofundar os estudos referentes à tratativa concedida à figura de Deus e sua influência na vida dos deportados, sugerimos a leitura de uma obra filosófica – o impactante livro escrito por Hans Jonas *Le concept de Dieu après Auschwitz* – e uma produção fílmica – *Deus no banco dos réus* (2008), de Andy de Emmony.

Segundo Sophie Moirand, “a nominalização é um ato de categorização, uma prática que é, simultaneamente, social e linguística¹¹⁰” (MOIRAND, 2007, p. 5. Tradução nossa). Nesse sentido, toda nomeação traz consigo certo juízo de valor, isto é, uma tomada de posição que funcionaria como um ponto de partida para tentar compreender os valores que funcionariam como sustentáculo para determinado projeto de fala.

As categorizações efetuadas nos atos de nomeação dos acontecimentos ou dos atores dos acontecimentos relatados nos meios de comunicação implicam, de fato, em operações cognitivo-linguísticas, que assentam, simultaneamente, experiências e conhecimentos, bem como nos discursos que as organizam e as formulam, isto é, em uma memória cognitiva¹¹¹ (MOIRAND, 2007, p. 5-6. Tradução nossa).

Se todo ato de nomeação implica em juízo de valor, esse exercício de categorização é ainda mais complexo, se pensarmos em algo como a *Solução Final*, que operou uma espécie de cisão temporal e, a *posteriori*, impulsionou uma série de estudos voltados para a memória. Em torno do extermínio operado pelo partido nacional-socialista existe uma série de implicações, de ordem política, religiosa e cultural. Sendo assim, a nomeação traz consigo um caráter identitário.

Ao recusarmos o termo genocídio, incapaz de fazer face à complexidade desse evento-limite, nos deparamos com as denominações Holocausto, Churban, Shoah, Solução Final e, muitas vezes, a terrível contundência do substantivo próprio Auschwitz. Todos os termos são parciais e insatisfatórios, impregnados de concepções históricas, políticas, filosóficas, ideológicas e teológicas (DANZIGER, 2007, p. 1).

As escolhas implicam, necessariamente, em renúncias e percebemos que há uma progressiva busca em esvaziar sentidos que possam evocar âmbitos religiosos. Leila Danziger (2007), inclusive, chama a atenção para o fato de que “o lastro religioso foi tão progressivamente esvaziado por historiadores, escritores e teólogos que, em Israel, recusaram o endereçamento do conceito a suas raízes religiosas...” (DANZIGER, 2007, p. 3). Apesar disso, mesmo na tentativa de recusar “o endereçamento do conceito a suas raízes religiosas”, a memória cognitiva, em torno dos judeus, acaba suscitando vestígios metafísicos. E a própria nomeação adotada por Lanzmann nos leva a esse caminho, que ainda é coroado por uma citação bíblica.

¹¹⁰ No original: “la nomination est un acte de catégorisation, une praxis qui est simultanément sociale et linguistique”.

¹¹¹ No original: “les catégorisations opérées lors des actes de nomination des événements ou des acteurs des événements relatés dans les médias relèvent bien d’opérations cognitivo langagière qui reposent à la fois sur des expériences et des connaissances ainsi que sur les discours qui les organisent et les formulent, donc sur une mémoire cognitive”.

Para Leila Danziger, “o que todas as denominações analisadas possuem em comum é o caráter parcial e insatisfatório. A aproximação deste evento histórico é rodeada de formas aporéticas...” (DANZIGER, 2007, p. 7). Percebemos que a mesma dificuldade encontrada por historiadores, filósofos e teólogos foi compartilhada por Claude Lanzmann, que acabou optando pela nomeação adotada, em grande parte, em âmbito europeu, que significa, em hebraico, catástrofe ou devastação.

Ao trabalhar questões relacionadas à nomeação e categorização, somos levados para um conceito relevante, trabalhado por Sophie Moirand e que encontra ressonância em problematizações oferecidas por Marie-Anne Paveau. Estamos falando das chamadas *mot-evenements*¹¹², que muitas vezes podem ser geradas por meio de designações e nomeações. Antes de aprofundarmos nesse conceito, é oportuno apresentar alguns pontos levantados por Ricoeur (2014), pois eles, a nosso ver, são adequados para o que pretendemos desenvolver.

O pesquisador francês apresenta uma dicotomia, no que diz respeito à inscrição da memória, isto é, no processo de incursão do passado no presente, definido por Paul Ricoeur como o paradoxo do passado terminado que se faz presente pelas ferramentas da memória. De um lado temos a incorrência passiva, definida pelo autor como *lembrança*, ou seja, algo que emerge no presente sem o esforço da parte daquele que busca lembrar. Do outro lado, temos a *recordação*, fruto de um esforço, de certa forma, doloroso, pois acessar esses acontecimentos submersos implica em um exame de si. A lembrança estaria relacionada à rememoração natural, ao passo que a recordação seria da ordem da *práxis/anamnese*, fruto de um esforço da parte de quem rememora.

É claro que se apegar em terminologias acaba sendo algo complicado, pois implica em traduções e ressignificações que, muitas vezes, são invadidas pelo senso comum. Interessante é perceber essa diferenciação, no sentido de que o que Ricoeur nomeia de *práxis*, implica em uma busca identitária de si, contribuindo, necessariamente, para o desenvolvimento do *trabalho de luto*. O que se mostra claro é que, embora sejam polos antagônicos, eles não podem ser escolhidos pelo indivíduo, no sentido de que ambas as ocorrências se potencializam no processo de rememoração.

4.3.1 As palavras-acontecimento

¹¹² Palavras-acontecimento

Uma leitura superficial poderia desenvolver a compreensão de que aquilo que é da ordem do esforço estaria inserido em uma esfera mais subjetiva – seria a memória pessoal –, ao passo que o que emerge de forma natural, seria da alçada do coletivo. Esse modo de raciocinar não nos parece satisfatório e nem é o que Ricoeur pretende desenvolver, uma vez que ele traz como referência o trabalho de Maurice Halbwachs, que consiste em analisar o que seria comum em uma coletividade dada. As memórias individuais, nessa leitura, funcionam como formadoras de uma sequência de quadros compartilhados, formando uma *memória coletiva*. Nesse sentido, ao invés de pensar em uma oposição, é pertinente analisar essa relação preconizando uma espécie de desdobramento. É desse ponto, que estabelecemos a conexão com o conceito de *mot-evenements*. Para Moirand,

Uma particularidade destas palavras-acontecimentos é que podem ser precedidas de designações categóricas, ou mesmo qualificantes, que contribuem para lhes dar um aspecto familiar. [...]. Outra particularidade é que, ao longo do discurso, certas construções contribuem para ligar estes acontecimentos numa série marcada por uma temporalidade em curto prazo, que vai contribuir para lhes imprimir um sentido social¹¹³ (MOIRAND, 2007, p. 10. Tradução nossa).

As *palavras-acontecimentos* exerceriam a função de construir economias cognitivas, mas é relevante analisar o modo como elas estão atreladas ao *espírito do tempo*. Falar em *Holocausto*, a partir da segunda metade do século XX, por exemplo, leva nossa cognição diretamente para o extermínio operado pelos alemães e seus aliados durante o regime de Hitler. Contudo, é uma palavra que traz consigo significações construídas ao longo do tempo, ou na definição de Moirand (2007) – *memória semântica*. Ao ser empregada para definir um evento tão marcante, ela opera deslizamentos de sentidos que foram construídos diacronicamente.

Como consequência das *palavras-acontecimentos* – com seu acionamento automático (Ricoeur, 2014), cuja evocação se dá próxima ao automatismo –, é factível pensar em um refinamento desse procedimento memorialístico, evocando a *práxis* (ibidem), calcada no esforço, na luta e na busca pelos vestígios de memória. É em função dessa dinâmica que o *trabalho de luto* pode encontrar alguma ressonância.

¹¹³ No original: “Une particularité de ces mots-evenements, c’est qu’ils peuvent être précédés de désignations catégorisantes, voire qualifiantes, qui contribuent à leur donner un air de famille. [...]. Une autre particularité, c’est que, au fil du discours, certaines constructions contribuent à relier ces événements, dans une série marquée par une temporalité à court terme qui va contribuer à leur imprimer un sens social”.

Para Sophie Moirand, em suma, “são, portanto, as palavras-acontecimento, que levaram a uma nova discussão sobre a ancoragem cognitiva da memória¹¹⁴” (MOIRAND, 2007, p. 14. Tradução nossa). E mediante essa constatação, temos um terreno mais do que propício para apresentar a abordagem desenvolvida por Marie-Anne Paveau. A autora afirma que, “descrever a memória em termos linguísticos seria, então, quase ao extremo, descrever o uso da própria língua na produção de discursos historicizados” (PAVEAU, 2013, p. 91).

Como não poderia ser diferente, ela parte de trabalhos de nomes como Jean-Jacques Courtine e, principalmente, Maurice Halbwachs. Desse último, notamos, inclusive, uma herança teórica, que reverbera em terminologias analíticas, no sentido de que, enquanto o sociólogo lida com o conceito de *quadros sociais da memória*, Paveau discorre sobre *quadros pré-discursivos coletivos*, que “se destacam no discurso através de um certo número de processos de ordem lexical, morfológica, sintática, textual, etc.” (PAVEAU, 2013, p. 20). É importante entender do que se trata esse elemento diferenciador entre as duas abordagens:

Os pré-discursos, no entanto, dizem respeito, em minha abordagem, aos dados da natureza mais social e cultural do que ideológica e política, e, além disso, aplicam-se a todos os tipos de discurso, dos mais ordinários e menos controlados (conversas informais entre adolescentes) aos mais elaborados e mais controlados (discurso de recepção na Academia francesa) (PAVEAU, 2013, p. 134).

Uma questão a ser levantada é o caráter inusitado dessa definição, pois, a nosso ver, as naturezas sociais, culturais, ideológicas e políticas se mostram imiscuídas. Pelo excerto, há uma gradação que nos parece controversa, no sentido de que aquilo que é social ou cultural, imediatamente aciona eixos relacionados à política e, conseqüentemente, à ideologia. Somos levados a crer que a autora objetiva se distanciar de uma análise mais ideológica, o que acaba causando estranhamento, principalmente se pensarmos na trajetória e nos trabalhos recentes realizados por Marie-Anne Paveau. Mais interessante é perceber a abrangência desse conceito, que acaba, no dizer da autora, encontrando impacto nos mais diversos suportes.

Os *pré-discursos* podem ser interpretados como dispositivos instaurados, segundo Paveau (2013), na dupla dimensão da memória, qual seja, *cognitiva* e *pragmática*. Assim, ela interpreta o acionamento memorialístico como sendo um processo dinâmico que “elabora e constrói os sentidos, principalmente, pela operação de

¹¹⁴ No original: “Ce sont enfin les mots-evenements qui ont conduit à rediscuter de l’ancrage cognitif de la mémoire”.

categorização” (PAVEAU, 2013, p. 114). A autora assevera que tal categorização se dá na ordem da experiência dos discursos, em um processo chamado de *conhecimento por reconhecimento*.

Acreditamos ser interessante perceber essa conexão entre a cognição, como sendo algo que se encontra interiorizado, nas vivências e nas conexões memorialísticas adquiridas e incorporadas na vida em coletividade e o pragmatismo, no sentido de que esse aparato cognitivo se volta para o exterior, para o que envolve um determinado indivíduo e o impulsiona. Por esse ângulo, Paveau acredita em um procedimento de cognição distribuída, na qual os chamados *pré-discursos* se localizam “nas relações entre o sujeito e seu ambiente social, cultural, histórico e tecnológico” (PAVEAU, 2013, p. 142).

O que se pode destacar nessa teorização proposta por Marie-Anne Paveau? Não parece ser novidade pensar nesse elemento externo, alheio ao indivíduo, como ativador de rememoração, uma vez que os *lugares de memórias* se consolidam, justamente, pela exterioridade. Entretanto, vale destacar a leitura que a autora faz do conceito de *ferramentas da tecnologia discursiva*, extraída, por exemplo, da obra do pedagogo americano David H. Jonassen, pois aqui encontramos um eficiente eixo de aplicação, pensando em nosso projeto de escritura da tese. Essas ferramentas discursivas seriam instrumentos materiais que contribuem na elaboração dos discursos, fabricando os elementos pré-discursivos.

Pode-se tratar de ferramentas linguísticas (gramáticas, dicionários, lembretes, listas, guias de conversação, ensaios puristas etc.) de escritos e inscrições de todos os tipos (de etiquetas de escritório às inscrições em monumentos dedicados aos mortos, passando pela embalagem de alimentos, os convites e os grafites), e de vários artefatos como os blocos de nota, as listas, as cadernetas de endereço, as agendas, os calendários etc. (PAVEAU, 2013, p. 146).

Paveau (2013) privilegia, para a realização da análise do corpus, aquilo que ela chama de *ferramentas discursivas menos culturais* e, a nosso ver, tais elementos se encontram proeminentes em *Shoah*. As lápides, por exemplo, são filmadas reiteradas vezes, com destaque para o memorial das pedras, presente no antigo campo de Treblinka, cujos nomes de vários prisioneiros assassinados se encontram cravados ao longo do monumento. Além disso, temos a carta de um rabino da cidade polonesa de Grabow – Jacob Schulmann –, lida por Lanzmann, na qual ele procurava alertar os judeus, moradores da cidade de Lodz, a respeito da ameaça que rondava aquela localidade. Poucos dias depois de tal missiva, o rabino, e grande parte dos judeus

residentes em Grabow, foram deportados e, conseqüentemente, mortos. Lembrando que a distancia entre Grabow e Chelmno é de apenas 19 km.



Imagem 05: trilhos e monumento de pedras de Treblinka

Vale um destaque para essa carta, pois esse tipo de documento compõe um ferramental discursivo, no sentido de que, em diversos livros, detectamos a presença desse tipo de texto, que funcionava como um alerta, uma espécie de *dever de memória avant la lettre*, no sentido de serem testemunhos, antes da teoria do testemunho. Não apenas as cartas, como diários, alguns deles célebres como os escritos por crianças – Anne Frank e Miriam Watternberg, por exemplo – e o famoso diário, publicado em livro, de Adam Czerniakow, líder do conselho judaico do Gueto de Varsóvia. Este último se fazendo presente incontáveis vezes no documentário de Lanzmann.

Qual a direcionamento argumentativo adotado por Lanzmann, ao lançar mão desse tipo de documento? Eles funcionam como um elemento de desconexão, no sentido de suscitarem um conflito entre os proferimentos dos *atores sociais*. A carta do rabino Jacob Schulmann, por exemplo, precede o depoimento dos poloneses da cidade de Grabow, a respeito dos judeus. E como apontamos no tópico voltado para analisar a categoria *testemunhas oculares*, a relação entre judeus e poloneses, ao menos na tessitura discursiva subjacente a *Shoah*, não pode ser adjetivada como amigável. Vejamos um fragmento significativo, extraído do depoimento de moradoras de Grabow:

[Fragmento 21] *Elas sentem falta dos judeus ou acham melhor assim?*

[Rindo] Como posso saber? Não tenho estudo. Só sei como estou agora. Estou muito bem.

Ela está melhor agora?

Antes da guerra, ela colhia batatas, agora vende ovos e está muito melhor.

Mas isso por causa dos judeus ou do socialismo?

Não importa. Ela está feliz porque... Agora está bem (LANZMANN, 2012).

Em seguida, ao ser perguntado a respeito de uma eventual saudade dos judeus, um morador da cidade profere a seguinte sentença: “Existem bons judeus”. Tal

afirmação traz consigo uma negação, no sentido de suscitar a pressuposição da existência de judeus ruins. O que podemos perceber é que a *bondade* ou *maldade* não podem ser configuradas como critérios para seleção daqueles que merecem, ou não, a deportação aos campos de concentração. Quanto ao fragmento 21, percebemos uma espécie de alheamento, no sentido de que pouco importa as razões pelas quais houve uma melhoria de vida, o fato é que o presente está melhor de que o passado. Aliás, é pertinente frisar que Lanzmann, em diversas passagens, busca investigar as origens das casas habitadas pelos poloneses. A maioria esmagadora das respostas aponta a origem judaica dessas habitações. Com isso, Lanzmann quer defender a tese de que a vida dos poloneses – “ela está melhor agora” – melhorou a partir da deportação.

Ao conectar os depoimentos de moradores de Grabow com a carta do rabino Schulmann, o diretor francês parece querer estabelecer uma espécie de continuísmo. O rabino residia em Grabow e, possivelmente, era conhecido pelos habitantes da cidade. Sua carta se configura como uma espécie de presságio, a exemplo do diário de Czerniakow, e o que decorre desses textos é a destruição e o extermínio. Esse é o tipo de efeito almejado por Lanzmann, uma busca pelo mal estar. Ele impulsiona um exercício de rememoração nos poloneses e faz uma espécie de confronto entre as falas e as ferramentas discursivas apresentadas ao longo do documentário.

O diário de Czerniakow, apresentado por Raul Hilberg, é ainda mais contundente, pois a montagem de *Shoah* insere tal artefato entre as falas de Franz Grassler, comissário nazi do gueto de Varsóvia. Portanto, Hilberg narra fatos contidos no texto de Czerniakow, e em seguida, vemos a fala de um membro do partido nazista, que teve contato com Czerniakow e, claro, era familiar à realidade do gueto de Varsóvia. Porém, antes de inserir, em uma espécie de idas e vindas, as falas de Hilberg e Grassler, Lanzmann apresenta o depoimento de Jan Karski. Em quase quarenta minutos, conseguimos visualizar todos os horrores presentes naquele lugar. Voltaremos a esse depoimento em páginas futuras, pois ele se configura como uma exemplar utilização da *enargeia*.

O epílogo do documentário é dedicado, quase exclusivamente, ao gueto de Varsóvia. Em vista disso, entre os depoimentos de Jan Karski, Franz Grassler, Raul Hilberg, Gertrude Schneider, Simma Rottem e Itzak Zuckermann, temos cerca de 100 minutos. Nesse intervalo, constatamos *atores sociais* que se inserem nas três categorias: *victims*, *bystanders* e *perpetrators*. É interessante, inclusive, perceber os usos da memória nessas categorias. Há uma contraposição, um confronto memorialístico, sendo

Franz Grassler aquele que estaria isolado em outro polo. Contra seu depoimento, temos a ferramenta discursiva do diário de Czerniakow e os depoimentos *enargeicos* de Jan Karski (*bystanders*) e dos demais citados, que se inserem na categoria de vítimas.

Há, ainda, outros elementos que se configuram como ferramentas discursivas, como, por exemplo, o relatório (assuntos confidenciais do Reich) lido por Lanzmann, no final da chamada primeira época. Esse relatório mostra o caráter burocrático da máquina de morte. É um documento que se relaciona, de forma eficiente, com o depoimento de outro membro da categoria *perpetrators* – Walter Stier (diretor geral do tráfego do leste). Stier profere duas sentenças curiosas: “Sem mim, esses trens não chegariam ao seu destino” e “eu ficava grudado na minha mesa”. O teor burocrático do supracitado relatório se espalha para todos aqueles que faziam parte *reich*. Walter Stier era um burocrata da morte, que se gaba da eficiência em fazer funcionar a estrutura de deportação, mesmo afirmando, como muitos outros perpetradores, o desconhecimento do destino final dos “passageiros” dos trens “especiais”.

Raul Hilberg é, novamente, acionado, ao término da fala de Stier. O historiador mostra inúmeras ordens de itinerário, que evidenciam uma grande quantidade desses chamados trens especiais. Lanzmann parece querer ilustrar o trabalho de Walter Stier com a série de documentos apresentados por Hilberg. Temos o conhecimento do quão meticuloso era a atividade do diretor geral do tráfego do leste, um agente burocrata da violência. Para o historiador americano, tais documentos, inexplicavelmente sobreviventes da destruição dos rastros, se configuram como artefatos precisos raros, sendo provas da burocracia do regime.

Outro exemplo de ferramenta discursiva são as tatuagens, mostradas de forma detalhada, quando Lanzmann apresenta a realidade dos *retornantes* da cidade grega de Corfu. São diversos closes oferecidos pela câmera do documentarista francês, configurando marcas permanentes de memórias traumáticas, sinais de um passado que insiste em se inscrever no presente. As tatuagens se inserem como sinais daqueles que saíram da condição de sub-humanos (É isto um homem?) para o “status” de corpos-arquivo.

Dessa forma, as vidas silenciadas nos campos de morte nazistas, seja através do escamoteamento do nome próprio e a sua tradução em número tatuado no braço, seja pelo confisco dos bens particulares para soterramento da memória, ressurgem como corpos-arquivos pelas mãos e vozes dos narradores. O corpo-arquivo, disseminado pelas estratégias de sobrevivência da memória, é, pois, recuperado pela narrativa dos sobreviventes ou de seus porta-vozes (NASCIMENTO, 2007, p. 92).

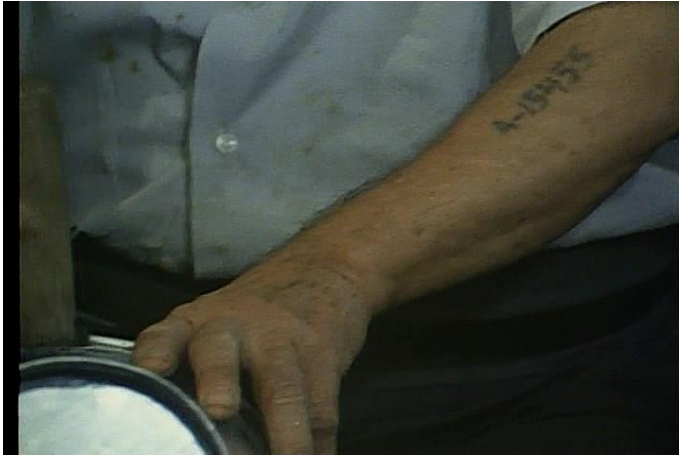


Imagem 06: registro imagético da tatuagem.



Imagem 07: tatuagem em moradora de Corfu

O fato é que os sobreviventes e porta-vozes, na difícil tarefa de rememorar os acontecimentos passados, suscitam memórias coletivas, que, de certa forma, se cristalizaram. As tatuagens servindo como marcas, isto é, como gatilhos para aquilo que elas, verdadeiramente simbolizam, ou seja, o caráter devastador e dessubjetivado da máquina de morte nazista. Em Corfu, por exemplo, Lanzmann aciona a memória discursiva do antissemitismo. Em uma passagem, um dos judeus relata o fato de os cristãos interpretarem a deportação como uma espécie de espetáculo – “os cristãos ficaram ali, nos olhando”. Em outro momento, ao ser perguntado se havia antissemitismo naquela cidade, um retornante confirma com um aceno de cabeça.

Após apresentar alguns elementos pertencentes à esfera das ferramentas discursivas, julgamos válido discutir o processo de transformação de alguns nomes, relacionados à *Shoah*, em *mot-evenements*, conferindo destaque para as cidades que serviram de palco para diversos procedimentos de extermínio. Como pensar em Auschwitz, Treblinka, Sobibor, Majdanek, Chelmno e Belzec antes da infame conferência de Wannsee? Podemos adjetivar tais locais como sendo, de certa forma, insignificantes, pois, além de serem geograficamente pequenos, estão escondidos dos

grandes centros. A citada conferência, presidida por Reinhard Heydrich, inseriu tais localizações no mapa, conferindo a elas uma indesejável memória semântica. Em *Shoah*, temos uma importante intervenção, oferecida pela retornante Ruth Elias, que evidencia o quão insignificante era uma cidade como Auschwitz:

[Fragmento 22] Nós saímos do vagão e tivemos de formar uma fila, e havia pessoas de uniforme listado, e nós não sabíamos o que eram aquelas listas. Eu perguntei a um deles em tcheco: “onde nós estamos?”. Era um polonês. Ele entendeu o meu tcheco e disse: “Auschwitz”. Mas isso não significava nada para mim. O que era Auschwitz? (LANZMANN, 2012).

Ninguém que se aventure a estudar sobre o *Holocausto* ou, até mesmo, simplesmente resolva assistir ao filme de Lanzmann, conseguirá se desvencilhar dos nomes das cidades citadas anteriormente. Elas foram alçadas à condição de pontos turísticos a partir do processo de rememoração dos retornantes, ou seja, os testemunhos confeririam visibilidade, mas não somente isso, eles pintaram o cenário para o leitor ou espectador que se depara com os relatos traumáticos. Essas cidades se qualificam como *palavras-acontecimentos*, no sentido de carregarem a significação da tragédia. Em uma rápida pesquisa na internet, quando se insere seus nomes, a primeira informação que nos é dada gira em torno do fato de que tais localizações foram palcos dos extermínios em massa de judeus e outros grupos indesejáveis pelos nazistas.

Há, ainda, outros lugares que ganharam significações em função do procedimento de rememoração operado por Claude Lanzmann. O rio Ner, por exemplo, manifesta a embreagem temporal de forma significativa, pois Simon Srebnik retorna a ele durante as filmagens e rememora os momentos em que era uma constante se deslocar pelo rio, cantando as músicas que, de alguma forma, pouparam a sua vida.



Imagem 08: Rio Ner

Além disso, temos o castelo de Chelmno, que “abrigava” os judeus presos no campo; o vilarejo de Grabow, com a igreja que mostra Simon Srebnik, deslocado em

meio a inúmeros poloneses; a floresta de Sobibor, famosa por esconder os judeus que conseguiram escapar do homônimo campo; a cidade de Varsóvia, que durante o impactante depoimento de Jan Karski, foi incansavelmente filmada por Lanzmann, conferindo um efeito de desconforto e de desorientação, pois o cenário pintado pelo entrevistado confere uma rima narrativa em relação ao que é registrado pela câmera.

Há, ainda, os lugares que podem ser considerados como abstratos, mas que suscitam memórias semânticas significativas. O melhor exemplo são os trens, que pontuam toda a obra de Lanzmann e, de alguma forma, simbolizam o sentimento de jornada. Os trens, de forma concreta, estabeleciam a conexão entre a vida e a morte dos deportados e no filme, eles simbolizam uma jornada que, nas palavras de Shoshana Felman (1990) é marcada por uma *mise-en-lumière*. Trens evocando deriva: “Comboios, intermináveis, perpassam pela Polônia. Comboios de hoje; comboios de Czestochowa, Lodz, Theresienstadt, Varsóvia, Riga, Berlim, Corfu, Salônica. Chegadas em estações de Treblinka, Sobibor, Belzec, Malkinia, Auschwitz...”¹¹⁵ (CUAU, 1990, p. 18. Tradução nossa).



Imagem 09: O trem chegando na estação de Treblinka.

A enunciação fílmica de *Shoah* confere destaque para o valor simbólico dos trens, a ponto de eles marcarem significativa presença na conclusão do discurso fílmico: “Claude Lanzmann: [...] Mas a última imagem do filme é a de um trem em marcha. Era realmente uma questão real, a questão do fim. Eu não tinha o direito de trazer um final

¹¹⁵ No original: “Des trains, interminablement, sillonnent la Pologne. Trains d’aujourd’hui; trains de Czestochowa, de Lodz, de Theresienstadt, de Varsovie, de Riga, de Berlin, de Corfou, de Salonique...Arrivées en gares de Treblinka, de Sobibor, de Belzec, de Malkinia, d’Auschwitz...”.

feliz para esta história. Quando é que o Holocausto acaba?¹¹⁶” (FELMAN, 1990, p. 136. Tradução nossa).

Como compreender o questionamento de Lanzmann? A nosso ver, o que se pode inferir é que o *Holocausto* não terminou na Segunda Guerra Mundial, pois ele segue vivo, principalmente na memória daqueles que se enquadram na categoria de *vítimas*. O *Holocausto* deu origem a outro acontecimento, qual seja a rememoração do trauma, que se dispersa em diversos testemunhos e que, inicialmente – pouco depois do fim da guerra –, não encontraram espaço, pois ninguém queria ter conhecimento acerca desses horrores.

Lamentavelmente, a aniquilação de judeus e grupos indesejados deu origem a outro acontecimento, qual seja o negacionismo. A ascensão desastrosa de um pensamento político de extrema direita trouxe consigo o reavivamento dos valores circunscritos a esse espectro político. Não é difícil encontrar manifestações de grupos, que simpatizam com os horrores cometidos pela máquina de morte nazista. Esse é o ponto de inflexão para o questionamento de Lanzmann, pois se o *Holocausto* vive na memória daqueles que o experienciaram – os *corpos-arquivo*, ele encontra eco em pessoas que simpatizam com essa política totalitária de estado.

Voltando à questão dos lugares e encaminhando para o desfecho do capítulo, uma questão nos parece interessante, pois irá no levar a um conceito fundamental para entendermos a discursivização da destruição dos judeus: como lidar com as inúmeras imagens dos lugares concretos, apresentados no filme, e dos lugares abstratos? Em que ponto dos estudos memorialísticos, essas imagens se inserem?

4.3.2 A memória das imagens e a intericonicidade

A resposta para esses questionamentos funciona como uma espécie de reencontro com o autor que inaugura os estudos relacionados à *memória discursiva*: estamos falando de Jean-Jacques Courtine. O pesquisador francês, ulteriormente, desenvolve o conceito supracitado ao propor uma *memória das imagens*, ou *intericonicidade*. Para formular tal problematização, o autor se vale dos seus estudos a respeito da obra de Michel Foucault, mais propriamente em duas questões: *domínio de memória*, relacionado com a possibilidade dos saberes; e *dispositivo* – “conjunto

¹¹⁶ No original: “Claude Lanzmann: [...] Mais la dernière image du film est un train en marche. C’était effectivement une vraie question, la question de la fin. Je n’avais pas le droit de faire un fin heurese à ce récit. Quand l’Holocauste finit-il vraiment?”.

heterogêneo de instituições e de leis, de coisas e de ideias, de atos e práticas, de palavras e de textos, de ditos e de não ditos” (COURTINE, 2013, p. 27). Courtine ainda complementa que “o dispositivo não procede de uma instituição única ou de suas ramificações, mas ‘do jogo que ele estabeleceu’ entre várias delas” (COURTINE, 2013, p. 129).

Mas como entender a *intericonicidade*? Este conceito funciona mediante uma “rede de reminiscências pessoais e de memórias coletivas que religam as imagens umas às outras. É deste modo que toda fotografia suscita outra, que toda imagem estende ramificações genealógicas na memória das imagens” (COURTINE, 2013, p. 157). Podemos pensar que esse mecanismo aciona, e a inspiração vem de Sophie Moirand, *imagens-acontecimento*, que conferem um dialogismo imagético interno, além de significarem, principalmente os lugares da violência, o extermínio. Para apreender melhor seu funcionamento, dentro da lógica discursiva adotada por Claude Lanzmann, é fundamental a consciência de que

existem imagens debaixo destas imagens: na escolha de seus temas, na apresentação destes em quadros, na construção de um olhar pelos enquadramentos e pelas montagens que elas operam, na lógica do discurso que as ordena implicitamente em sequências, elas repetem o mais frequentemente, sem sabe-los, outras imagens (COURTINE, 2013, p. 156).

Para a compreensão desse conceito, iremos no ater ao documentário de Claude Lanzmann e, por esse ângulo, tentaremos abordar o caráter interno do uso das imagens e o caráter externo desse emprego. Em *Shoah*, conforme apontamos inúmeras vezes em nosso texto, há uma ausência de imagens de arquivo. Entretanto, há um mecanismo curioso no filme de Lanzmann que é a criação dessas imagens. O que queremos dizer é que as filmagens realizadas pelo documentarista francês, longe de serem meras coberturas para as interações, se transformam em arquivos, que visam a desestabilizar a dinâmica estabelecida entre o olhar e a escuta.

A combinação de palavras e imagens leva a uma confusão na nossa consciência. Um curto-circuito definitivo elimina todas as nossas resistências. Lanzmann inventa uma língua estrangeira para o cinema. Em um estado de tensão extrema, ouvimos a história do extermínio em todos os seus detalhes. A câmera filma campos, árvores, água, céus. Onde estamos?¹¹⁷ (CUAU, 1990, p. 21. Tradução nossa).

Há uma lógica para esse tipo de construção narrativa, ou seja, não há uma mera arbitrariedade. Há uma série de imagens que se repetem em *Shoah*. Internamente, essas

¹¹⁷ No original: “La conjonction des paroles et des images entraîne une disjonction dans notre conscience. Un court-circuit définitif fait sauter toutes nos résistances. Lanzmann invente au cinéma une langue étrangère. Dans un état de tension extrême, on écoute le récit de l’extermination dans tous ses détails. La caméra filme des champs, des arbres, de l’eau, des ciels. Où sommes-nous?”.

repetições podem trazer consigo a cristalização. Fiorin (2016) observa que a figura da *palilogia* (repetição de versos e orações) é empregada com o objetivo de orientar e aumentar a extensão textual “para tornar mais intenso o sentido” (FIORIN, 2016, p. 127). Aqui, temos uma *palilogia imagética*, que cria, internamente, um mecanismo de *intericonicidade*. O pesquisador brasileiro Nilton Milanez lança luzes a respeito do “papel e a repercussão da repetição, seja ela dada ou implícita, na construção da realidade e na produção dos sentidos, seja na forma da repetição não apenas de traços formais da imagem, mas, sobretudo, da repetição de seu discurso” (MILANEZ, 2015, p. 200). Ao ouvirmos determinados depoimentos sobre Treblinka, por exemplo, é impossível não se lembrar da célebre placa que anuncia a cidade na estação de trem, ou do famoso memorial das pedras, situado nos escombros do antigo campo de extermínio. Essas imagens, assim como inúmeras outras, se repetem ao longo da produção fílmica.



Imagem 10: célebre placa de Treblinka

Além desse aspecto interno, há um diálogo entre o que é mostrado pelo filme e o que circula externamente, ou seja, em nível interdiscursivo. É sabido que Treblinka e Chelmo, por exemplo, já eram considerados lugares célebres, em função de diversos testemunhos coletados a partir de 1946 e, também, em decorrência do trabalho historiográfico realizado por diversos pesquisadores. Contudo, a repetição das tomadas traz um efeito de intensificação dos sentidos. Por trás dessas imagens, existe uma significativa *memória semântica* que dialoga com o passado. Lanzmann opera um desequilíbrio entre o horror desse passado que nunca passa e o presente da enunciação. Nas vozes, são enunciadas experiências inimagináveis e no olhar, temos acesso a lugares que, apenas aparentemente, parecem estar desconectados dos relatos. Ouvir o proferimento de Jan Karski, por exemplo, e ver as imagens de Varsóvia, no presente da interação, é um exercício de desconforto.

Por outro lado, algumas imagens, já sacramentadas pela memória discursiva, também se fazem presentes e nessa lógica, o filme se municia desse manancial memorialístico. O grande exemplo é o campo de Auschwitz, com a famosa entrada que traz os dizeres *Arbeit macht frei* (“o trabalho liberta”), as rampas ferroviárias, com destaque para a que levava ao campo de Birkenau e, claro, as imagens das ruínas dos locais onde funcionavam os crematórios. Qual a grande diferença nesse emprego? Ao invés de usar imagens da época de libertação dos campos, Lanzmann as usa no presente da enunciação fílmica, conferindo um efeito, ao mesmo tempo, de distanciamento temporal e de aproximação, no que diz respeito ao testemunho.



Imagem 11: Auschwitz-Birkenau

Distanciamento, no sentido de que se passaram vários anos, ou seja, em vários proferimentos há um descolamento entre as imagens de fundo captadas no presente da enunciação fílmica e o que é verbalizado, cujo foco é o passado discursivizado. A aproximação, por outro lado, se deve ao fato de que o testemunho é um tipo de discurso que está em conexão com os traumas. O passado que não passa e o constante trabalho com o luto impulsiona essa impossibilidade de superação plena. Ao mostrar as cidades de Auschwitz, Varsóvia, Grabow, Treblinka, entre outras, nesse presente, Lanzmann parece querer atestar o fato de que, embora tenham sido modificadas a partir do pós-guerra, a aura de lugar de sofrimento, nesses locais, se mantém.

É importante considerar essa “rede de reminiscências”, apontada por Courtine. Essa conexão imagética, fruto da *intericonicidade*, acontece constantemente em *Shoah*. Ao mostrar imagens da cidade de Auschwitz, somos, antes mesmo de a câmera nos mostrar, remetidos à famosa entrada do campo de concentração. Ao filmar a cidade de Treblinka, somos levados à famosa placa na estação. Nesse sentido, há um agrupamento imagético, ou seja, Lanzmann consegue criar uma rede semântica de imagens que compõe uma memória discursiva em torno daqueles locais. Nilton Milanez destaca a

existência de um “arquivo mental de imagens coletivas que circulam, povoam e fazem ecoar imagens e discursos que, ao mesmo tempo se repetem, (re)criam outras possibilidades de imagens” (MILANEZ, 2015, p. 198. É muito difícil desassociar o Rio Ner e a igreja de Grabow do campo de extermínio de Chelmno. *Shoah* contribui para cristalizar essas relações, estabelecendo uma genealogia de imagens,

uma intericonicidade que só permite discernir sua origem nas memórias coletivas e singulares que as carregam, os paradoxos dos dispositivos que estimularam a sua fabricação e difusão, os desejos e as pulsões dos olhares que as animam, quer se trate de quem as produziu, quer se trate de seus apresentadores (COURTINE, 2013, p. 158).

Podemos atestar que uma das características mais marcantes de *Shoah* é, justamente, sua paradoxal enunciação, uma vez que os efeitos de sentido utilizados pelo seu diretor parecem visar ao incômodo e à desestabilização do espectador, mediante, por exemplo, imagens bucólicas e nada traumatizantes dialogando com relatos apavorantes e inconcebíveis.

A *intericonicidade* é um desmembramento do conceito de memória discursiva. No entendimento de Milanez (2015), estamos diante de um deslizamento da materialidade da língua para a materialidade da imagem. Seu princípio

busca historicamente outro texto que já está ali presente e não em outro lugar, que aparece de forma apagada, mas que precisa de um mecanismo material para ser decifrado, seja pelas similitudes das imagens, pela repetição de sua historicidade ou pela recuperação do arquivo memorial coletivo (MILANEZ, 2015, p. 200).

Queremos, a título de conclusão, destacar duas cenas interligadas em *Shoah*, que buscam estabelecer essa relação coletiva da memória, aliando os dizeres dos *atores sociais*, com as imagens filmadas por Claude Lanzmann. O documentarista filma uma cruz em close, suscitando a ideia de que os judeus vivenciaram um calvário, como o de Jesus Cristo, que era, como sabemos, igualmente judeu. A imagem filmada pelo cineasta francês impulsiona duas leituras cristalizadas no imaginário coletivo.

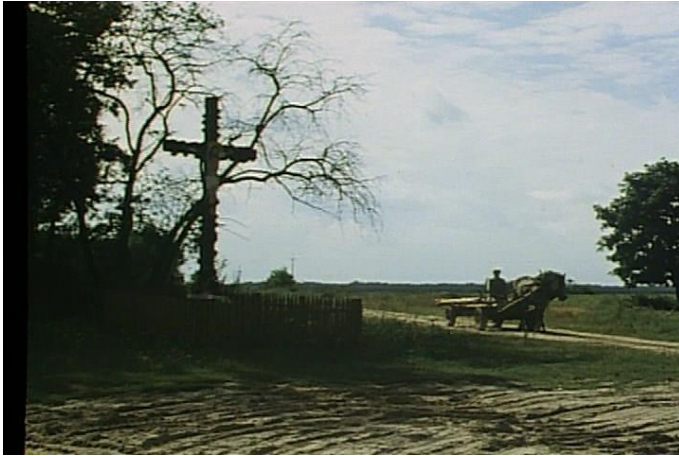


Imagem 12: a cruz registrada por Lanzmann

A primeira nos leva à trajetória de Jesus Cristo, aquele que foi capturado pelos *perpetradores* no Horto das Oliveiras, enfrentou o calvário e foi morto de forma cruel. Sua morte significaria a remissão de todos os pecados. Mas sua morte teria sido consequência da ação de um grupo, daí a segunda leitura, trazida à tona pelos próprios moradores poloneses entrevistados por Lanzmann: os judeus como possíveis traidores de Jesus Cristo e que tiveram a punição do extermínio. Na famosa cena da igreja de Grabow, que traz Simon Srebnik entre os poloneses, ao serem perguntados sobre o porquê de tudo aquilo ter acontecido com os judeus, muitos respondem que era porque eles tinham mais dinheiro, e os moradores da cidade ainda complementam que muitos poloneses e padres haviam morrido. O interessante nessa passagem é a intervenção de um *ator social* chamado por todos de Sr. Kantarowski, que relata um episódio, protagonizado por um rabino. O que é relatado vai ao encontro da memória discursiva que se inscreve no fio do discurso, por meio das filmagens da cruz e das inúmeras tomadas realizadas na mencionada igreja. Vejamos alguns pontos de sua fala:

[Fragmento 23] Então, o rabino disse que muito tempo antes, mais ou menos dois mil anos, os judeus condenaram a Cristo, que era totalmente inocente, à morte. E quando fizeram isso, eles gritaram: “que esse sangue caia sobre nossas cabeças e a dos nossos filhos”. Então, o rabino disse a eles: “talvez esse momento tenha chegado e esse sangue caia sobre nós. Então, não façamos nada. Vamos e façamos o que nos pedem”.

Então ele acha que os judeus expiaram a morte de Cristo?

Ele não acha isso, nem acha que Cristo quisesse se vingar. Ele não disse isso.

Foi o rabino quem disse

Ah foi o rabino quem disse!

Foi a vontade de Deus, só isso. (LANZMANN, 2012).

Há uma estratégia significativa na fala do Sr. Kantarowski. Mas antes de a apresentarmos, notemos que as condições de produção da fala do citado rabino são, no mínimo, questionáveis. O entrevistado fala que o líder religioso judeu pediu aos soldados nazistas um espaço para falar com seus companheiros judeus que seriam

mortos. Contudo, percebemos que esse tipo de oportunidade não era comum, o que de alguma forma enfraquece o argumento de autoridade utilizado por Kantarowski. Além disso, ele lança mão do *discurso relatado*, um mecanismo célebre de “proteção de face”, pois “pode-se tanto dizer que ‘o que enuncio é verdade porque não sou eu que o digo’, quanto o contrário” (MAINGUENEAU, 1997, p. 86).

Se de fato tal rabino existiu e se aquilo que Kantarowski relata, verdadeiramente, aconteceu não importa tanto. O que chama a atenção é que de uma resposta aparentemente pragmática – aconteceu com eles porque eles eram ricos –, somos levados para a memória coletiva dos judeus como traidores de Cristo e merecedores do castigo. Ao ser questionado, Kantarowski nega acreditar em castigo, imputando tal noção ao rabino, ou seja, terceirizando a responsabilidade do que foi dito. Curiosamente, ao término de sua fala, o *ator social*, talvez inconscientemente, admite que todo o acontecido teria sido “vontade de Deus”. Ora, se os católicos partem do princípio de que Jesus Cristo é Deus, temos um problema nesse proferimento. Algo parece ter escapado sem que o entrevistado pudesse ter se dado conta.

Acreditamos que toda essa sequência teria menos impacto se Lanzmann não tivesse percorrido alguns símbolos notórios da religião católica. Inferimos que filmar a cruz, a igreja, a saída da missa foi uma espécie de preparação para aquilo que iríamos escutar. Por trás daquele crucifixo, há toda uma rede de reminiscências e de valores e crenças que seriam externados *a posteriori*.



Imagem 13: Saída da Missa



Imagem 14: Igreja de Grabow

Nesse sentido, constatamos que as imagens coletadas por Lanzmann estão longe de serem fortuitas. Elas “disparam” gatilhos memoriais e acessam “arquivos mentais” que nos conduzem a uma jornada. Elas formam um arcabouço coeso, embora dotado de efeitos de descontinuidade, que visam a desestabilizar o espectador, isto é, elas suscitam implicações patêmicas.

PARTE III – O EIXO DOS ESTUDOS ARGUMENTATIVOS

Não, eu não, François, não vou morrer. Não nessa noite, prometo. Vou sobreviver a muitas outras noites, para me lembrar. Provavelmente, e de antemão, peço-lhe desculpas, vai acontecer de eu esquecer. Não poderei viver o tempo todo nessa memória, François: você bem sabe que é uma memória mortífera. Mas voltarei a essa lembrança, como se volta à vida.
Jorge Semprun (*O morto certo*).

A terceira e última parte da tese é dedicada aos estudos argumentativos, levando em consideração o olhar humanista, incorporado pela pesquisadora francesa Emmanuelle Danblon, que a partir dos postulados teóricos de Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, a qual preconiza uma nova “espécie”: *l’homme rhétorique*. Partimos do princípio de que a retórica e suas ferramentas, sob o olhar de Emmanuelle Danblon, estão a serviço dos ideais democráticos, o que não inviabiliza a perversão operada por projetos de poder totalitários.

No capítulo 5, discutiremos essas questões e apresentaremos uma categoria retórica fundamental para nosso projeto de escritura: a *enargeia*, cuja definição, em linhas gerais é descrição vívida. A ideia é perceber, nos depoimentos, a possibilidade de visualização dos acontecimentos narrados. No capítulo 6, identificaremos a inscrição da emoção da tristeza, que surge amparada por categorias apresentadas ao longo da tese (*imagens de si e do outro, silêncio, intericonicidade, hipotipose, enargeia*, entre outras). Voltaremos o olhar, ainda, para a dinâmica estabelecida entre as emoções expressas e as suscitadas.

CAPÍTULO 5

ANÁLISE ARGUMENTATIVA DO DOCUMENTÁRIO *SHOAH*: O DISCURSO TESTEMUNHAL E A RETÓRICA HUMANISTA

Introdução

Em 1990, o sociólogo francês Michael Pollak publica uma obra que versa sobre a temática que o acompanhou durante toda a sua jornada acadêmica, a saber, a *identidade social*. O livro *L'expérience concentrationnaire: essai sur le maintien de l'identité sociale* se divide em três partes: a primeira recebe a titulação *a gestão do indizível*, a segunda problematiza os relatos, ou seja, a narração de episódios traumáticos, e a terceira, totalmente adequada para o trabalho teórico realizado pelo pesquisador em sua trajetória, gira em torno da sobrevivência e de questões identitárias relacionadas à condição de *retornante*.

Há dois pontos que merecem ênfase: o primeiro diz respeito à inquietação de Michael Pollak, no sentido de que, para o autor, existe uma hierarquização que acaba dando vazão para a construção de um campo de batalha, cujo objetivo final é uma espécie de supremacia memorialística obtida por um grupo, que, comumente, se encontra na condição de hegemonia.

Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (POLLAK, 1992, p. 5).

É válido destacar, levando em consideração o texto de Pollak, o jogo imagético implicado na construção das imagens de si e do outro¹¹⁸, o qual acaba sendo de fundamental importância para compreender as dimensões argumentativas a serem tomadas por aqueles que estão com a palavra. Mas, não somente isso: há um elemento coletivo, quando se pensa, por exemplo, no *ethos* do deportado, daquele que, rememorando, novamente, LEVI (2004), não tateou o fundo dos *Lager*. Nesse particular, percebemos uma relação aproximada entre a *memória coletiva* e a categoria do *ethos*.

Entretanto, há um ponto que chama a atenção: o *ethos* pode ser particularizado, singularizado. Aquele que cria pra si uma imagem teria a ilusão de independência, pois

¹¹⁸ “uma boa imagem de si reforça o poder da imagem criada sobre o outro, além do fato de que a imagem prévia do outro também seja de extrema importância na construção da imagem de si” (LIMA, 2006, p. 147).

são vivências estão em jogo, contudo não é possível desvinculá-lo da *identidade social* (POLLAK, 1992), da *doxa* (AMOSSY, 2018), do *interdiscurso* (ORLANDI, 2015), enfim, da *memória coletiva* (HALBWACHS, 2015). Para conjugar essa dinâmica, Michael Pollak traça uma diretriz que parece ser o melhor caminho a ser seguido: “A partir de agora, temos de pensar na singularidade e na universalidade, não em termos de antagonismo, mas de condicionamento recíproco¹¹⁹” (POLLAK, 1990, p. 27. Tradução nossa).

O elemento coletivo da memória, bem como a ideia de *ethos* do deportado é uma construção. Tendo isso em mente, Pollak (1990) afirma que a memória se constrói social e individualmente. Contudo, há uma primazia do primeiro elemento da definição anterior, pois ele condiciona o segundo. Maurice Halbwachs, por seu turno, observa que, “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 2015, p. 30).

Existe um cânone, quando pensamos na literatura de testemunho. E esse cânone, de alguma forma, pode contribuir para um tipo de homogeneização desse procedimento de rememoração. O que queremos dizer, e Pollak talvez estivesse de acordo com isso, é que alguns relatos se transformaram em referência no que diz respeito às experiências adquiridas nos campos de concentração. Os escritos de Primo Levi, Robert Antelme, Elie Wiesel, Jorge Semprun, David Rousset, por exemplo, são envoltos por uma legitimidade, que foi concedida mediante a abertura de um espaço de inscrição. Vale dizer que no início os testemunhos dos *retornantes* tiveram resistência por parte do mercado editorial. Essa abertura foi obtida com o passar do tempo. Os textos dos autores citados são, inegavelmente, dotados de grande potência narrativa, sendo, inclusive, considerados como material-fonte para pesquisas.

Contudo, a questão que fica: existem inúmeros sobreviventes dos campos de concentração, inclusive, mulheres, que, conforme apontado por Pollak, se mostram alheios a esse material de referência. Diante disso, os testemunhos pertencentes ao cânone são suficientes para dar conta desse vasto universo? Pollak, com seu livro, responde negativamente e Claude Lanzmann, através de seu documentário, atesta a

¹¹⁹ No original: “Désormais, nous devons penser la singularité et l’université, non pas en termes d’antagonisme, mais de conditionnement reciproque”.

necessidade de escutar aqueles que ainda se encontram na condição de silenciamento, isto é, destituídos desse espaço de inscrição.

A luta contra o esquecimento acaba fornecendo o tom para o procedimento de rememoração. Vale destacar uma passagem que vivenciamos, quando fomos ao museu de Auschwitz: a guia terminou o “passeio” com um expressivo alerta: “esquecer-se daqueles que morreram nesse lugar significa matá-los uma segunda vez”. Ora, falamos do esquecimento daqueles que sucumbiram, mas há também o esquecimento daqueles que sobreviveram e que, segundo POLLAK (1990), enfrentam a *solitude des déportés*. A escrita abre possibilidades para ser entendida como um caminho eficaz, contudo “trata-se de se perguntar se a passagem à escrita não levará à relativização e à banalização do extermínio de milhões de pessoas – contra as intenções muitas vezes manifestas de lutar contra o esquecimento e pela memória¹²⁰” (POLLAK, 1990, p. 25. Tradução nossa).

Essa é a grande dificuldade: não há espaço para todos (as) os (as) deportados (as) exporem as suas vivências. Ao mesmo tempo, não se trata de um desejo reprimido, uma vez que esse ato de rememoração é uma espécie de convocação. Lanzmann, mesmo, afirma que seus *atores sociais* desempenham uma função social, por serem porta vozes daqueles que não conseguiram sobreviver à máquina de morte do regime nazista. Existem elementos agregadores, ou seja, há inúmeros pontos de contato entre os relatos, contudo, importa entender que aquele que rememora faz em função de outro e, por conseguinte, busca a *perlaboração*, procurando encontrar uma vazão para o desenvolvimento do *trabalho de luto*.

Há alguns pontos de intercessão entre o trabalho desenvolvido por Michael Pollak e Claude Lanzmann. Destaquemos o fato de que, ambos elencam uma categoria, dentro do grande universo formado pelos sobreviventes dos campos de concentração. O sociólogo francês, por exemplo, confere destaque para três mulheres, por ter constatado que “as mulheres deixaram bem menos testemunhos do que os homens¹²¹...” (POLLAK, 1990, p. 22. Tradução nossa). Lanzmann, por outro lado, confere primazia, conforme apontamos em páginas anteriores, aos membros do *Sonderkommando – comando especial* –, o que dificulta, por exemplo, a escuta dos testemunhos das mulheres. O interessante é que mesmo dando destaque a essa categoria, o diretor francês entrevistou

¹²⁰ No original: “il s’agit de se demander si le passage à l’écriture ne mènera pas a la relativisation et à la banalisation de l’extermination de millions des personnes – à l’encontre des intention souvent affichées de lutter contre ‘l’oubli et pour la mémoire”.

¹²¹ No original: “les femmes ont laisse nettement moins de témoignages que les hommes”.

outros tipos de *atores sociais*. Para realizar seu trabalho sociológico, Pollak levou em consideração alguns eixos:

As relações com a judaicidade, a percepção da realidade em função da socialização e da experiência de uma pessoa, os diferentes recursos que estruturam o domínio da realidade, as condições que permitem reconhecer em tempo as ameaças que pesam sobre uma pessoa, as razões da escolha dos comportamentos mais individuais ou coletivos, para fazer face à incerteza e à ameaça¹²² (POLLAK, 1990, p. 25-26. Tradução nossa).

Nesse fragmento, Pollak, sem deixar de considerar os aspectos coletivos do procedimento de rememoração, confere destaque para a apreensão individual, no sentido de sistematização narrativa daquilo que foi vivenciado. O autor lança luzes para três relatos de mulheres – Margareta, Ryth e Myriam – e, ao fazer isso, ele objetiva apontar particularidades que diferenciam as trajetórias.

O projeto de fala de Claude Lanzmann se mostra diferente, não apenas pelo destaque que ele concede aos membros do *Sonderkommando*. Lanzmann privilegia os relatos, em detrimento do *ator social*. Para o documentarista francês, o que verdadeiramente importa é a função exercida por seus entrevistados e, aqui, devemos chamar a atenção, novamente, para o que ele nomeou de *dever de transmissão dos retornantes*. Para tanto, o cineasta se municia de dispositivos inusitados, tais como a câmera escondida (Franz Suchomel e Walter Stier) e a reencenação de um corte de cabelo (Abraham Bomba). No que tange ao processo interativo, Lanzmann utiliza os depoimentos das *testemunhas oculares*, com destaque para os poloneses, e dos *perpetradores*, para operar uma espécie de acerto de contas, que se dá através de questões provocativas e polêmicas.

Temos, portanto, dois lados. Lanzmann refuta a individualização, embora seja impossível não se lembrar de nomes como Simon Srebnik, Abraham Bomba e Filip Müller, por exemplo. Mesmo buscando outra visada, as particularidades de cada vivência saltam aos olhos daqueles que se deparam com esse material fílmico. Pollak, ao contrário, visa à individualização, na tentativa de lançar luzes para trajetórias de personagens que acabaram envoltas em uma camada de silenciamento e apagamento. Mesmo privilegiando a singularidade, conseguimos apreender pontos de contato entre os depoimentos, o que acaba contribuindo na construção de um imaginário coletivo a respeito da trajetória das sobreviventes dos campos de concentração. O que vemos,

¹²² No original: “Les rapports à la judéité, la perception de la réalité en fonctions de la socialisation et de l’expérience d’une personne, les différentes ressources qui structurent la maîtrise de la réalité, les conditions qui permettent de reconnaître à temps les menaces qui pèsent sur une personnes, les raisons du choix des conduites plutôt individuelles ou collective, pour faire face à l’incertitude et à la menace”.

então, é uma retroalimentação e um convívio recíproco entre o que é da ordem do coletivo e o que pertence à singularidade.

O que foi discutido anteriormente nos leva ao segundo ponto, em nossa justificativa de trazer a supracitada obra de Michael Pollak. Há um fragmento que merece ser destacado, pois possui uma relação intrínseca com o projeto de fala de Claude Lanzmann, no que diz respeito às inquietações enfrentadas:

Como conseguir, neste domínio, a passagem do material bruto de investigação – documentos de arquivo, entrevistas e observações – ao objeto científico, à apresentação das relações consideradas significativas entre as características dos deportados e o funcionamento de um campo de concentração, os modos de inserção neste universo e de readaptação à vida ordinária após a libertação?¹²³ (POLLAK, 1990, p. 20. Tradução nossa).

Precisamos estabelecer uma diferenciação: Lanzmann não estava interessado em construir algum objeto científico. Talvez esse seja o único ponto do fragmento no qual não há relevância para aquilo que foi desenvolvido pelo cineasta francês. Pensemos o trabalho do documentarista como sendo, fundamentalmente, argumentativo. O que ele faz é um recorte subjetivo da realidade e todas as escolhas, estratégias e direcionamentos se inserem em sua visão de mundo que, claro, nunca é independente, mas, sim, inserida em uma coletividade. Para analisar aspectos relacionados ao recorte construído por Claude Lanzmann, nos parece conveniente desenvolver nossas discussões com o foco voltado para a argumentação retórica¹²⁴, considerando a ideia do sistema retórico como um edifício.

O primeiro andar dessa construção retórica seria o da *invenção* (Lanzmann, fundamentado em seus imaginários, valores e crenças, estabelece um ponto de partida para a configuração do procedimento de enunciação fílmica. Um termo que poderia

¹²³ No original: “Comment réussir dans ce domaine le passage du matériel brut de recherche – documents d’archives, entretiens et observations – à l’objet construit de la science, à la présentation des relations jugées significatives et pertinentes entre les caractéristiques des déportés et le fonctionnement d’un camp de concentration, les modes d’insertion dans cet univers et de réadaptation à la vie ordinaire après la libération”.

¹²⁴ Michel Meyer (2007) estabelece uma diferenciação entre a retórica e a argumentação. Para o autor, a primeira opera um esvaziamento da questão colocada. “A argumentação explicita o porquê de uma resposta, partindo de uma pergunta para qual as respostas possíveis se superam, se anulam, permanecem problemáticas. Argumentar serve para fazer pender a balança, embora sabendo que a resposta proposta ainda possa ser contradita por um questionamento. É por isso que a retórica, que esvazia a *priori* a pergunta, é uma boa técnica argumentativa, e considerando que retórica e argumentação visam à mesma coisa, ou seja, à aceitação da resposta, recorrer a uma de preferência à outra pode ser mais oportuno, em dada situação” (MEYER, 2007, p. 69). Não somos partidários dessa visão, embora reconheçamos a sua importância. Ao contrário, estamos vinculados à Análise Argumentativa do Discurso que não estabelece uma diferenciação radical entre os termos. Perelman e Olbrechts-Tyteca, por exemplo, na titulação de seu importante tratado, estabelecem um vínculo entre argumentação e a retórica. Essa é uma visada que nos interessa mais, levando em consideração o trabalho de autores como Emmanuelle Danblon, Ruth Amossy, Christian Plantin e Helcira Lima.

sintetizar o significado desse estágio é planejamento); em seguida, temos a *disposição* (arranjo e ordenação do material fílmico, isto é, a montagem propriamente dita, que, longe de ser um procedimento aleatório, aponta os efeitos almejados pelo documentarista. Cada entrevista, cada tomada, o modo de preservar os lapsos e silêncios, em *Shoah*, se configura como intencionalidades do seu diretor); o terceiro andar é o da *elocução* (voltado para o *plano de expressão*, que se insere no uso da fotografia, dos enquadramentos, das decisões enunciativas, como, por exemplo, a não utilização das imagens de arquivo). Aqui entrariam as figuras, que materializam o estilo do diretor.

Temos ainda a *ação*, encerrada no procedimento de *enunciação fílmica*, sendo a própria encenação dos testemunhos, que, conforme apontamos ao longo de nossa tese, se configura como a inserção das categorias *tempo*, *pessoa* e *espaço* no discurso cinematográfico e, evidentemente, se apresenta condicionada por aquilo que é externo a ela. Tentemos estabelecer dois pontos que se inscreveriam, facilmente, na esfera dos elementos dóxicos: em primeiro lugar, como fazer para escutar os *perpetradores*? Eles detêm esse direito? É legítimo escutá-los? Conforme apontamos ao longo de nosso texto, Lanzmann convoca antigos agentes da violência – Franz Suchomel, Walter Stier e Franz Grassler, por exemplo. O interessante, e talvez não houvesse outra forma de conduzir as interações, é que Lanzmann adota o caminho da provocação. As entrevistas parecem funcionar como uma espécie de acerto de contas, através de perguntas polêmicas, como forma de instigar os *atores sociais*.

Certamente, se o diretor fosse complacente com esses personagens, seu documentário sofreria sanções, pois existe uma imagem de vilania, em relação àqueles que fizeram parte, independentemente do tipo de papel exercido, do grupo dos *perpetradores*. Nesse caso, a chamada *ética da representação*¹²⁵ cede lugar para a necessidade de expor os crimes. Essa imagem vilanesca, inscrita na ordem do já estabelecido, interdita a possibilidade de complacência. Franz Grassler, por exemplo, objetiva suscitar benevolência no *sujeito espectador*, pois ele cria para si um *ethos* de inocente e de impotente. É claro que a condução de Lanzmann funciona como uma

¹²⁵ O pesquisador alemão Geoffrey H. Hartman afirma que “levar a sério as formas de representação significa reconhecer o seu poder de mover, influenciar, ofender e ferir. É por isso que esse tema conservador, dos limites da representação, é importante; e isso implica porque o tema tem sido central para a poética até muito recentemente” (HARTMAN, 2000, p. 208). Um cineasta que parece trabalhar de forma tênue com esses limites da representação é o americano Frederick Wiseman, que, em seu filme *Hospital* (1970), acaba expondo seus *atores sociais* a situações constrangedoras, chegando a mostrá-los nus. Marcos Prado, por seu turno, em *Estamira* (2006), também “navega em águas turbulentas” ao preservar, no corte final de sua obra fílmica, diversos momentos de plena instabilidade.

ruptura. Suas perguntas, em grande parte da interação, visam a desconstruir essas imagens de si operacionalizadas por Grassler.

Percebemos, então, que escutar os agentes da violência não parece ter rompido com uma regra tácita, pautada pela interdição da benevolência para com os perpetradores e, indo além, acabou impulsionando novas formas de abordar temas áridos como violência de Estado, regimes de exceção etc. Uma obra que, de certa forma, “bebe nessa fonte” e que se tornou marco na carreira do cineasta cambojano Rithy Pahn é *S21: a máquina de morte do Khmer vermelho* (2003). A diferença é que, além das interações, o cineasta recorre ao artifício da *rememoração em ato* (Robin, 2016), pois os antigos membros do partido foram convidados a reencenar a rotina de violência exercida contra os prisioneiros políticos.

O segundo ponto é a utilização, ou não, das imagens de arquivo. A não utilização – desencadeador de grande polêmica – opera um rompimento com uma tradição na feitura de discursos fílmicos do gênero documentário? Atendo-nos à temática do Holocausto nazista, é mais comum o emprego de imagens de arquivo, seja no seminal *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais, seja na controversa série *Holocausto* (1978), de Marvin J. Chomsky, e ainda em outra série documental *Five came back: the reference films*¹²⁶, cujo primeiro episódio é pautado por cenas fortes de alguns campos de concentração recém-libertados.

Entretanto, não é factível afirmar que Lanzmann tenha operado uma desconstrução tão radical, primeiro por existirem vários trabalhos anteriores voltados, exclusivamente, para a interação, como, por exemplo, os filmes de Jean Rouch, e em segundo lugar pelo grande número de relatos testemunhais lançados a partir de 1945. O que poderia ser controverso e, por isso mesmo, passível de crítica é a adulteração de informação, ou seja, o uso irresponsável de imagens de arquivo – algo que foi imputado a Marvin J. Chomsky na série documental *Holocausto*.

Lanzmann permanece estritamente confinado aos limites do que pode ser imaginado: para aquilo que não pode ser imaginado, o massacre concreto em escala industrial de milhões de pessoas, ele suspende a representação pictórica concreta. Não há nenhuma imagem de aniquilação propriamente; a possibilidade de sua representação não é em nenhum momento sugerida com o uso de fotografias existentes que assombram todos os filmes sobre o tema. Com essa elisão, Lanzmann marca uma fronteira entre o que é estética e humanamente imaginável e a dimensão inimaginável da aniquilação. Assim,

¹²⁶ Série de filmes produzidos e dirigidos por cinco grandes diretores da chamada “era de ouro” do cinema Hollywoodiano: John Ford, John Huston, Frank Capra, George Stevens e William Wyler. Tais produções receberam financiamento do governo dos Estados Unidos, funcionando como peças propagandísticas.

o filme cria em si uma constelação dialética: na elisão, oferece uma imagem do inimaginável (KOCH, 2012, p. 15).

O excerto anterior apresenta a justificativa para Lanzmann não utilizar tais imagens. Pelas palavras de Elios Mendieta Rodrigues, o cineasta francês evita qualquer possibilidade de abrir espaços para “un ápice de espectacularización” (RODRIGUES, 2016, p. 166). Conforme Gertrude Koch nos alerta, a ausência de imagens significa a criação de uma imagem, uma espécie de vazio, que demonstra o caráter irrepresentável do Holocausto. Interessante perceber o emprego da expressão *imagens que assombram*. Ao invés de ilustrar ou, melhor dizendo, amparar o que está sendo desenvolvido em tela, as imagens podem criar um efeito contrário, qual seja, distorcer a narrativa testemunhal. Talvez seja uma visão pessimista, pois acreditamos ser perfeitamente exequível fazer um uso responsável das imagens de arquivo, mas, de qualquer forma, é um sintagma perfeitamente adequado para Claude Lanzmann, no que diz respeito ao modo de construir a *mise-en-scène*. Para o diretor francês, as imagens se configuram, de fato, em assombrações, em adulterações do testemunho.

Alguém poderia se perguntar: mas e se as falas dos entrevistados forem marcadas por inverdades? Lidamos com essa questão no primeiro capítulo de nossa tese. O fato é que a rememoração de experiências traumáticas apresenta um caráter *sui generis*, por estar atrelada às inúmeras pressões dos lapsos, silêncios, travamentos, que, por conseguinte, acionam e conferem ressonância para a inscrição das emoções.

Por fim, há de se destacar a *memória*, que não será tomada, nesse particular, no sentido empregado na retórica aristotélica, qual seja a capacidade de memorizar para, em seguida, lançar mão de determinados argumentos, como forma de alcançar a adesão do auditório. A *memória*, para a retórica latina, está vinculada à oralidade, à capacidade de memorização dos discursos, que não é tanto o que se valoriza no discurso fílmico. A *memória*, em *Shoah*, será pensada em sua relação com o *interdiscurso*, com os imaginários e com a *doxa*. Todos os aparatos discursivos – as crenças e valores circulantes – se configuram, como bem aponta Amossy (2018), em *elementos dóxicos*. Na obra referenciada, a pesquisadora atesta que o locutor, em nosso caso o documentarista Claude Lanzmann, ao se engajar na construção de uma troca interativa, está condicionado, ou seja, tem a sua *ação*, delimitada pela *doxa*, sendo os *elementos dóxicos* efeitos dessa relação de subordinação.

Ao longo de nosso texto, escolhemos trabalhar com determinadas questões que funcionam como uma espécie de preâmbulo para o que será discutido nas próximas

páginas. Estamos lidando com um material que possibilita uma análise voltada para o léxico, para a expressão corporal e para as imagens. E nesse sentido, é preciso estabelecer algumas escolhas, sem deixar de considerar nosso campo de atuação, que é a Análise do Discurso com ênfase na argumentação retórica. Isto posto, partimos do princípio de que há uma intencionalidade, certamente condicionada aos elementos dóxicos circulantes, ou em um léxico materialista, ao todo complexo com o dominante das formações discursivas (Pêcheux, 2014), da parte daquele que aciona o procedimento de enunciação fílmica. Existe uma visão de mundo, um direcionamento atrelado às vivências, crenças e anseios por parte do documentarista. De alguma forma, ele pretende defender um ponto de vista e o seu material fílmico servirá de eixo central para referendar seu projeto de fala. O que Claude Lanzmann quer argumentar? Quais as estratégias que ele utiliza para dar vazão a esse desejo de defender uma tese diante de um auditório? Lembrando que as emoções se mostram fundamentais para esses questionamentos, chamando a atenção para o fato de que o cineasta adota um estilo condutor, o que acaba sendo pertinente para analisar as emoções suscitadas no espectador.

Antes de respondermos a tais questões, é salutar estabelecer uma diferenciação entre aquilo que foi teorizado por Aristóteles e o que poderia ser considerado como pré-requisito para uma retórica atrelada ao audiovisual. Alertamos, de antemão, que algumas afirmações presentes no excerto precedente serão problematizadas.

Com Aristóteles, o orador está diante do seu público; com a televisão, dirige-se a um público que não vê. Com Aristóteles, o homem público fala por um período de tempo escolhido mais livremente; com a televisão, o tempo é reduzido, a palavra comprimida. Com Aristóteles, o vocabulário é ilimitado, a fecundidade da expressão infinita; com a televisão, o vocabulário é restrito, as riquezas das línguas escasseiam. Com Aristóteles, as figuras de estilo embelezam o discurso, reforçam as ideias; com a televisão, só reforçam as emoções. Com Aristóteles, o conteúdo do discurso tem mais importância do que aquele que fala; com a televisão, aquele que fala prevalece sobre o conteúdo do discurso¹²⁷ (COTTERET, 2000, p. 7. Tradução nossa).

Não estamos plenamente de acordo com as constatações levantadas no fragmento destacado, contudo, ele traz algumas questões que merecem destaque. Antes, porém, é preciso enfatizar que *Shoah* se localiza em um meio-termo, pois ele não é,

¹²⁷ No original: “Avec Aristote, l’orateur est face à son public; avec la télévision, il s’adresse à un public qu’il ne voit pas. Avec Aristote, l’homme public parle pendant un laps de temps qu’il a librement choisi; avec la télévision, le temps est réduit, la parole comprimée. Avec Aristote, le vocabulaire est illimité, la fécondité de l’expression infinie; avec la télévision, le vocabulaire est restreint, les richesses langagières se raréfient. Avec Aristote, les figures de style embellissent le discours, renforcent les idées; avec la télévision, elles ne renforcent que les émotions. Avec Aristote, le contenu du discours a plus d’importance que celui qui parle; avec la télévision, celui qui parle l’emporte sur le contenu du discours”.

necessariamente, um produto da televisão, embora esteja, plenamente, adequado ao campo, nomeado por Jean-Marie Cotteret, de *rhétorique audiovisuelle*. Por isso, iremos estabelecer um contraponto entre o autor mencionado e o pesquisador americano Bill Nichols, esse, sim, desenvolve um trabalho voltado para a retoricidade no gênero documentário.

A primeira contraposição de Cotteret é adequada, pois, de fato, Claude Lanzmann não tem acesso direto ao público que assiste a seu filme. Inclusive, conforme apontamos em páginas anteriores, *Shoah* foi alvo de algumas polêmicas, tanto pelos artifícios utilizados pelo documentarista francês, quanto pela construção negativa da imagem dos poloneses. O segundo antagonismo pode ser relativizado, pois, é evidente a existência de uma restrição de tempo. Doravante, Claude Lanzmann oferece um espaço de inscrição para que o *ator social* possa rememorar suas vivências, mas há uma intervenção, ou seja, há uma condução oferecida pelo diretor. Ao mesmo tempo em que existe uma concessão, há um intervencionismo. O *ator social* está a serviço de uma causa, de um projeto de fala.

O terceiro ponto é instigante. De fato, há uma limitação no vocabulário, quando pensamos em *Shoah*, mas as razões estão longe de serem aquelas levantadas por Jean-Marie Cotteret, ao mencionar a retórica aplicada à televisão. Há dois pontos antagônicos, mas que formam duas faces de uma mesma moeda. E, nesse ínterim, apresentaremos uma categoria de análise relevante para nossa pesquisa, a saber, a *enargeia*. A insuficiência, no que tange ao vocabulário, se deve pela impossibilidade da linguagem transmitir as vivências dos sobreviventes e, por conseguinte, há uma dificuldade de representação desse acontecimento traumático. Falamos sobre isso no tópico a respeito da *literatura de testemunho*, mas evoquemos um fragmento oferecido por Marcio Seligmann-Silva:

Da reflexão sobre a impossibilidade de representação da catástrofe, uma vez que o real está todo ele impregnado dessa catástrofe, passou-se a condenação da representação de um modo geral: toda representação envolve um momento imediato (a intuição) e outro mediato (a articulação conceitual) que traz consigo o lado universal da representação. Com a nova definição da realidade como catástrofe, a representação, vista na sua forma tradicional, passou ela mesma, aos poucos, a ser tratada como impossível; o elemento universal da linguagem é posto em questão, tanto quanto a possibilidade de uma intuição imediata da “realidade”.(SELIGMANN-SILVA, 2000, p.75).

É pertinente refletir, em vista disso, na representação da *Shoah*, com base na chave da impossibilidade, pensando na limitação da linguagem e na dificuldade dos sobreviventes elaborarem, de forma organizada, os eventos traumáticos que foram

vivenciados. Vamos no ater ao gênero estudado em nossa tese. Como estabelecer um recorte subjetivo de uma “realidade” que não foi vivenciada pelo documentarista? Não há uma resposta definitiva para essa questão, o que seria atestável é uma gama de possibilidades oferecidas pela linguagem cinematográfica, que permite a elaboração de um projeto de fala voltado para lidar com um fato marcante e traumático.

Na primeira face da moeda, temos a incapacidade imanente da linguagem e a dificuldade em elaborar narrativamente as experiências. Além disso, é essencial destacar o quão delicado é representar artisticamente o Holocausto nazista. Na segunda face, temos um movimento, notadamente, contrário, que é uma espécie de transbordamento narrativo. Ao mesmo tempo em que temos uma dificuldade de elaboração, temos uma riqueza na descrição de detalhes.

O procedimento, priorizado pelo documentarista francês, é calcado na primazia da fala, mesmo que em prol de um projeto maior, podendo ser qualificado como um espaço de inscrição concedido aos *atores sociais*, que emerge através de uma orientação. O que os *retornantes* fazem, diante dessa “oportunidade”? Grande parte deles não consegue narrar, pois acabam ficando bloqueados em um determinado patamar, considerado insuficiente pelo diretor. Entra em ação, portanto, a interferência de Lanzmann, com questões que visam a instigar o entrevistado, chamando a atenção para o dever de transmissão e para a importância de seus proferimentos. A cena com Abraham Bomba, já analisada em nosso texto, é significativa: no momento em que o entrevistado não consegue conter o transbordamento emotivo, ou seja, quando aquilo que é rememorado passa a ser muito intenso para a continuidade da interação. Em função disso, ele pede a Lanzmann para encerrar e o diretor insiste, acionando o dever de transmissão consequencial ao término do relato, já que Lanzmann sabia da importância dessa fala, desenvolvida com uma acentuada riqueza de detalhes.

O quarto ponto de contraposição, presente em Cotteret (2000), é referente à tratativa concedida às emoções, vistas em uma chave negativa. Para o autor, com a televisão, as figuras de estilo, só reforçam as emoções, diferentemente da visada aristotélica em que tais figuras embelezam e reforçam as ideias. Elas parecem, segundo o autor, se contrapor à beleza e ao desenvolvimento desejável de argumentos, flertando com algumas escolas idealistas da argumentação, como, por exemplo, a Pragma-Dialética. Isso será problematizado em nosso texto, uma vez que verificamos a importância de uma leitura das emoções expressas e suscitadas pelos *atores sociais* e pelo documentarista no projeto de fala de Claude Lanzmann.

Por fim, a última contraposição de Jean-Marie Cotteret diz respeito àquilo que seria mais valorizado, em termos de comparação de níveis de importância entre o conteúdo e aquele que o oferece. *Shoah* está em um entre-lugar, por não ser um produto televisivo, contudo, ele se difere da ideia defendida pelo autor, segundo a qual, a *retórica audiovisual* – simbolizada pela televisão – valoriza aquele que fala. Não é bem o que acontece no documentário de Claude Lanzmann (uma produção notadamente audiovisual), que, conforme apontamos em outros momentos, lida com o *ator social* como um suporte para algo mais importante: seu projeto de fala, sedimentado, evocando as palavras de Helcira Lima em uma das reuniões de orientação, no *fazer não esquecer*. Não se trata de desvalorizar os proferimentos, longe disso. Eles são valorizados para que se chegue a algo maior, justamente o supramencionado *fazer não esquecer*.

De nossa parte, tais proferimentos se configuram em eixo central de nosso projeto de escritura, pois eles são pensados como materialidade discursiva. Eles fornecerão o material para lidarmos com categorias fulcrais, tais como as emoções (tanto expressas, quanto suscitadas), e a *enargeia*, que defendemos como um dispositivo do discurso testemunhal. Concederemos um tópico para lidar com o conceito retórico da *enargeia*, bem como aquilo que ela mobiliza, atentando para o campo da Análise Argumentativa do Discurso. Antes, porém, parece-nos válido discutir a primazia da retórica, no que tange à sua esfera de influência no funcionamento da vida em sociedade, algo que é problematizado pela pesquisadora francesa Emmanuelle Danblon.

5.1 O exercício da retórica como condição inerente da humanidade

A inspiração para a titulação desse tópico vem do trabalho desenvolvido por Emmanuelle Danblon, que enxerga a razão retórica como sendo o coração da identidade humana. No entendimento da autora, a retórica exerce uma intervenção decisiva sobre o espaço social, no sentido de que as capacidades desenvolvidas culturalmente são essencialmente vinculadas à chamada retórica técnica.

Em primeiro lugar, é ela que humaniza o mundo através do *logos*. É ela, ainda, que funda e organiza a justiça, que, também, decide o ordenamento político, que exprime as identidades, que celebra os heróis e denuncia os traidores, e que transmite a memória. Todas estas práticas são próprias do homem retórico, sua razão: sua cultura¹²⁸ (DANBLON, 2013, p. 13. Tradução nossa).

¹²⁸ No original: “C’est d’abord elle qui humanise le monde par le *logos*. C’est elle encore qui fonde et organise la justice, elle aussi qui décide de la chose politique, qui exprime les identité, qui célèbre les

É complexo entender esse papel central da retórica, se pensarmos que durante um longo tempo, ela acabou sendo desvalorizada, em detrimento de um pensamento lógico, cartesiano, voltado para a busca e valorização de uma verdade plena e inquestionável. A retórica se situa em um campo diametralmente oposto a esse, pois ela se volta para o verossímil, pertencendo à ordem do possível, do provável, do argumentável. A “verdade”, na visada cartesiana, não precisa ser defendida, ela já é dada. Talvez resida aí, o ponto fulcral para a compreensão da subversão da retórica. Pensando, por exemplo, em regimes totalitários, com destaque para o nazismo, seus líderes se valeram dos instrumentais da retórica para, em seguida, desenvolverem um sistema sedimentado em uma verdade plena e absoluta.

É interessante, inclusive, observar esse acontecimento marcante – a Segunda Guerra Mundial –, pois ele é um gatilho crucial para a formulação do trabalho de Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, no *Tratado da argumentação: a nova retórica*, publicado em 1958. Nesse mesmo ano, houve a publicação de *Os Usos dos Argumentos*, de Stephen Toulmin. As duas obras se consolidam como um novo momento dos estudos voltados para a argumentação retórica. Sobre esse renovado interesse pela argumentação, Helcira Lima tece pertinentes comentários:

O interesse por ela ressurgiu nos anos de 1960 após o longo jejum decorrente da desconfiança em torno dos estudos ligados à retórica. Todavia, esse interesse ainda não foi suficiente para angariar adeptos à sua causa. Apenas nos anos de 1990, os estudos da argumentação ganharam maior força, destacando obras já produzidas nas décadas anteriores, como as de Perelman & Olbrechts-Tyteca, Toulmin e Ducrot, bem como introduzindo novas idéias com a atual safra de pesquisadores do assunto... (LIMA, 2006, p.84).

O trabalho de Perelman e Olbrechts-Tyteca funciona como ponto de partida para um recomeço, para um novo momento dos estudos voltados para a argumentação e retórica. Conforme apontado no excerto anterior, o *Tratado da argumentação* não consolida o interesse por esses estudos, no momento de sua publicação. Isso se dá *a posteriori*, contudo, ele é um importante documento de um tempo. As condições de produção desse trabalho, de alguma forma, se coadunam com o pensamento de Emmanuelle Danblon, no sentido de que, para os autores, a argumentação retórica funciona como um recurso, como uma espécie de defesa. Lembremo-nos de que sua publicação se dá apenas treze anos após o fim da Segunda Guerra Mundial e da libertação dos campos de concentração.

héros, et dénonce les traîtres, qui transmet la mémoire. Tous ces pratiques sont le propre de l’homme rhétorique, sa raison: sa culture”.

O uso da argumentação implica que se tenha renunciado a recorrer unicamente à força, que se dê apreço à adesão do interlocutor, obtida graças a uma persuasão racional, que este não seja tratado como um objeto, mas que se apele à sua liberdade de juízo. O recurso à argumentação supõe o estabelecimento de uma comunidade dos espíritos que, enquanto dura, exclui o uso da violência (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2014, p. 61).

Quando pensamos no acionamento do mecanismo de repressão dos governos totalitários e autoritários, amparados, principalmente, pelos órgãos de propaganda, percebemos como eles estão distantes desse chamado “uso da argumentação”. Não deixa de ser lamentável o fato de que a organização de um, nas palavras de Lima (2006), “campo de questionamento” voltado para impedir o deslizamento da violência erística para a violência física não tenha impedido, *a posteriori*, o surgimento de sistemas políticos calcados pela intolerância. Basta analisar o ressurgimento de regimes de extrema direita, ao redor do mundo, para ver que os postulados do *Tratado* precisam ser constantemente iluminados. Daí a importância de teóricos posteriores, pois eles problematizam, sistematizam e atualizam as ideias. Entre eles, podemos destacar, por exemplo, Helcira Lima, Marianne Doury e Emmanuelle Danblon. Esta última traz necessárias contribuições, vinculando a humanidade com a retoricidade, formando o que ela nomeia de *l’homme rhétorique*.

Ele utiliza a palavra pública para responder a uma infinidade de funções necessárias na vida social. Assim, ele delibera, decide, julga, aconselha, celebra, lamenta, condena ou louva; testemunha, reconcilia, transmite, critica. A lista é infinita e sempre aberta, como a de qualquer sociedade que pratica uma retórica técnica. Em conjunto, estas práticas formam a técnica, a arte retórica¹²⁹ (DANBLON, 2013, p. 77. Tradução nossa).

Notamos que a atividade retórica mobiliza uma série de verbos, voltados para a ação, e conjugados para o funcionamento democrático de uma sociedade. Não estamos falando de uma ausência do dissenso, mas da possibilidade de conviver com os diversos pontos de vista, não desconsiderando, é claro, as atividades languageiras voltadas para a adesão, mediante o acionamento dos verbos destacados no excerto anterior.

O projeto desenvolvido por Emmanuelle Danblon consiste em dar continuidade ao que foi construído por Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca. Contudo, seu objetivo se mostra mais ousado, pois ele visa a preencher uma lacuna deixada por Aristóteles: “Em suma, há de se admitir que Aristóteles se concentre mais na produção

¹²⁹ No original: “Il utilise la parole publique pour répondre à une infinité des fonctions nécessaires dans la vie sociale. Ainsi, il délibère, il décide, il juge, il conseille, il célèbre, il déplore, il condamne ou il loue; il témoigne, il réconcilie, il transmet, il critique. La liste est infinie et toujours ouverte, comme l’est toute société qui pratique une rhétorique technique. Ensemble, ces pratiques forment la *tèchnè*, l’art rhétorique”.

do que na análise das trocas de argumentos. Assim, é também a esta lacuna que um modelo contemporâneo de teoria retórica deve remediar¹³⁰” (DANBLON, 2012, p. 7. Tradução nossa).

O que Danblon (2012) procura estabelecer é uma análise argumentativa de viés retórico que prima em estudar o funcionamento discursivo das dinâmicas estabelecidas entre os sujeitos. Em sua teorização, a retórica exerce a função de dispositivo imanente ao ser humano, ela “implica funções cognitivas e discursivas: a imaginação, a memória, a fala, a construção de uma narrativa ou a invenção de um argumento¹³¹” (DANBLON, 2011, p. 32. Tradução nossa). Ainda em Danblon (2012), temos a síntese do que seria a inscrição da argumentação, da retórica e da crítica na sociedade contemporânea, pois ela afirma colocar em ação um projeto aristotélico que busca articular diversos aspectos da razão humana, a partir de um indivíduo inscrito na coletividade, em uma ação cidadã. A crítica é uma realização do cidadão, que se exerce na esfera pública, centrada na deliberação.

O que se percebe, portanto, é um alargamento da mera conquista de adesão em torno de determinada causa. A pesquisadora francesa opera uma tratativa concedida aos estudos argumentativos sedimentada em dois pilares: o prático, vinculado ao processo de persuasão. É conveniente afirmar que para essa etapa, acaba sendo fundamental a percepção de que estamos diante de uma ressignificação do modelo aristotélico, isto é, esse processo persuasivo é herança da visada empreendida pelo estagirita; o segundo pilar é o teórico, calcado naquilo que Danblon nomeia como *descoberta especulativa*, que seria a análise do funcionamento da argumentação e de seus gatilhos persuasivos. Em outras palavras: a descoberta do que é próprio à persuasão.

Ao analisar o vocabulário lançado por Emmanuelle Danblon, percebemos o caráter imanente dessa retoricidade argumentativa. Não é possível ficar alheio à expressão *descoberta especulativa*, pois ela traz consigo o caráter cognitivo e intuitivo de sua problematização. Longe de se pensar em aptidões vinculadas à ordem do inato, a pesquisadora francesa preconiza o indivíduo em suas vivências e intercâmbios. Talvez possamos, perante essa linha de pensamento, aproximar a ideia de uma *cognição social*, sistematizada, por exemplo, por Marie-Anne Paveau com a teorização de uma retórica

¹³⁰ No original: “En somme, on doit admettre qu’Aristote se concentre davantage sur la production que sur l’analyse des échanges d’arguments. C’est donc aussi à cette lacune qu’un modèle contemporain de théorie rhétorique doit remédier”.

¹³¹ No original: “la rhétorique entraîne des fonctions tout à la fois cognitives et discursives: l’imagination, la mémoire, l’élocution, la construction d’un récit ou l’invention d’un argument”.

técnica e prática sedimentada pela *razão intuitiva*. Para Danblon (2012), a argumentação retórica compreende um conjunto de saberes práticos formalizados tecnicamente, visando à procura da melhor escolha.

O que é válido ressaltar é que não estamos diante de um programa normativo, pois a autora não se pauta pela avaliação crítica de argumentos – realizada, por exemplo, pela Pragma-Dialética e pela Lógica Informal, nem pela implicação absoluta do analista – operada pela Análise do Discurso Crítica. Danblon está interessada em compreender o funcionamento argumentativo, privilegiando um modelo descritivo da argumentação. Além disso, há o entendimento da retórica como sendo um recurso à violência e um dispositivo integrado ao ser humano – *l’homme rhétorique* –, que oferece uma “disposição para a liberdade de espírito e para a liberdade da consciência¹³²” (DANBLON, 2011, p. 32. Tradução nossa).

Qual seria, diante do que foi apresentado em linhas anteriores, o ponto nevrálgico para o funcionamento da retórica? Danblon apresenta o conceito de *ingegno* como sendo o *músculo da retórica*, isto é, aquilo que confere condições para a sua produção. Com isso, temos a possibilidade de colocar em perspectiva uma variedade de opiniões razoáveis que possibilitam ao cidadão “colocar à distância os seus próprios preconceitos e considerá-los como uma opinião entre outras. Estes exercícios provocam, evidentemente, uma aptidão ao adogmatismo e à liberdade de consciência¹³³” (ibidem).

O homem retórico seria, na visão da teórica francesa, aquele que consegue conjugar a *razão humana*, fundamentada por uma intuição que é fruto de um indivíduo inserido na sociedade, com a *prática teórica*, calcada na busca pela adesão aliada à descoberta especulativa do que seria próprio para o seu alcance. Sobre a razão humana, Danblon afirma que ela:

[...] não é (unicamente) lógica e a validade não é uma garantia séria para a racionalidade. Não que sejamos seres *ilógicos*. Mas a partir do momento em que as decisões são tomadas em um mundo aberto, uma concepção demasiado descritiva da crítica não pode permitir os debates, sobretudo porque tal visão carece de realismo¹³⁴ (DANBLON, 2013, p. 205. Tradução nossa).

¹³² No original: “disposition à l’ouverture d’esprit et à la liberté de conscience”.

¹³³ No original: “mettre à distance ses propres préjugés, à les considérer comme une opinion parmi d’autres. Ces exercices provoquent, à l’évidence, une aptitude à l’adogmatisme et à la liberté de conscience”.

¹³⁴ No original: “[...] n’est pas (uniquement) logique et la validité n’est pas une garantie sérieuse pour la rationalité. Non pas que nous soyons des êtres *illogiques*. Mais dès lors que les décisions se prennent dans un monde ouverte, une conception trop descriptive de la critique ne saurait les débats, et cela, surtout parce qu’une telle vision manque de réalisme”.

Para entender o que o fragmento anterior contrapõe, é válido chamar a atenção para o anseio cientificista, que, na busca por verdades lógicas e matemáticas, insere a retórica em uma condição subalterna em relação à construção do conhecimento. Essa visão é oposta à defendida por Emmanuelle Danblon, cuja visada se insere na integração da retórica e em sua valorização, a considerando um dispositivo que permite o embate de posições e pontos de vista, dando, nesse sentido, vazão ao contraditório. Sobre esse esvaziamento da retórica, Helcira Lima tece importantes comentários:

Os estudos sobre argumentação tiveram de se reinventar no século XX, após a deslegitimação da retórica e a formalização da lógica no século XIX, como afirmou Plantin (1996). Ao ser considerada como imprópria ao saber positivista, a Retórica foi progressivamente excluída dos cursos fundamental, médio e universitário, na França e em outras partes do mundo. Além disso, como sua associação ao antigo regime e à Igreja Católica também fizeram com que ela caísse em descrédito ao longo do tempo (LIMA, 2016, p. 241).

Mencionamos, em linhas anteriores, o ano de 1958, como sendo o momento de reinício da revitalização dos estudos em argumentação ao redor do mundo. Tal fenômeno trouxe uma série de abordagens. Citemos algumas: *lógica informal* (Douglas Walton) e *pragma-dialética* (Franz H. van Eemeren e Rob Grootendorst), operacionalizadas por uma normatização no emprego dos argumentos; a *lógica natural* (Jean-Blaise Grize), pautada pela esquematização de argumentos e pelas operações lógico-discursivas; o *modelo dialogal de argumentação* (Christian Plantin, Raphaël Micheli e Rui Grácio), que, como o nome indica, traz consigo o confronto direto dos argumentos; a *argumentação pelo posicionamento e pela justificação* (Marc Angenot), que, longe de acionar o mecanismo da adesão, prima pela tomada de posição do orador, partindo do princípio de que o entendimento entre as partes nem sempre é um processo harmônico; a *argumentação no discurso* (Ruth Amossy, Helcira Lima, Loïc Nicholas), que levam em consideração a argumentação retórica imiscuída em todas as construções discursivas, havendo a existência de gradações – dimensão argumentativa e visada argumentativa –, no que diz respeito à intensidade.

Como inserir Emmanuelle Danblon nessa pequena radiografia de similitudes e contrastes? A nosso ver, a autora estaria posicionada na *argumentação no discurso*, e a retórica, conforme apontamos anteriormente, funcionaria como um dispositivo da linguagem ou nas palavras da autora um “caractere argumentativo que descreve o uso da fala ligada a ação¹³⁵” (DANBLON, 2012, p. 2. Tradução nossa).

¹³⁵ No original: “caractère argumentatif [qui] décrit un usage de la parole liée à la action”.

A pesquisadora francesa preconiza um modelo que visa à valorização da retórica, levando em consideração todos os seus gêneros, com destaque para a revalorização do *epidítico*, que se dá por influência dos trabalhos de Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca; suas provas; e suas categorias de análise, como, por exemplo, a *enargeia*, tão cara para a presente tese. Em linhas anteriores, apresentamos a relação, teorizada pela autora, entre a *razão humana* e a *prática retórica*. Sobre a primeira, inserimos um fragmento que ilustra o pensamento de Danblon. Resta evocar a teorização da autora, no que diz respeito à prática retórica:

Assim, para a prática retórica é racional não o cidadão que nunca produziria argumento falacioso. É racional quem sabe usar as ferramentas da sua arte. Estas ferramentas são os gêneros, as evidências, o tópico e todas as funções discursivas que pude descrever. Bem frequente, a técnica retórica treina o cidadão a fazer dialogar os usos críticos e epidíticos da fala pública sem nunca os confundir, de forma a suspender os seus julgamentos para poder em seguida expô-los de forma mais esclarecida¹³⁶ (DANBLON, 2013, p. 207. Tradução nossa).

O ponto fulcral do excerto anterior gira em torno da suspensão dos julgamentos, no sentido de que não haveria uma verdade prévia. Os argumentos devem ser colocados em perspectiva e analisados, mas não necessariamente eles expressariam verdades absolutas, pois nesse caso, não haveria necessidade da retórica. O uso razoável, para falar com Perelman; Olbrechts-Tyteca (2014), da retórica, por parte do orador, implica em saber manejar todo o arsenal oferecido por ela. Quando pensamos, por exemplo, em *Shoah*, precisamos levar em consideração as ferramentas utilizadas por Claude Lanzmann, em todos os patamares do *edifício retórico* (*invenção, elocução, disposição, ação e memória*). Por mais que seja óbvia a posição do diretor francês, se ele partir do princípio de que seu documentário primará em revelar verdades inquestionáveis, seu trabalho poderá ser comprometido pelo engajamento. É, justamente, o caráter de descoberta, de um processo de elucidação do funcionamento do mecanismo de repressão e de violência do regime nacional-socialista que confere força ao material. A presunção de certeza absoluta, por exemplo, tornaria desnecessária a presença do historiador Raul Hilberg.

Emmanuelle Danblon conclui seu *L'homme rhétorique* com uma asserção definidora: “A retórica é um tríptico: uma faculdade, uma arte e as suas funções, uma

¹³⁶ No original: “Ainsi, pour la pratique rhétorique est rationnel non pas le citoyen qui ne produirait jamais aucun argument fallacieux. Est rationnel celui qui sait comment utiliser les outils de son art. Ces outils sont les genres, les preuves, la topique et toutes les fonctions discursives que j’ai pu décrire. Bien frequente, la technique rhétorique aguerrit le citoyen à faire dialoguer les usages critiques et épidictiques de la parola publique sans jamais les confondre. Elle la forme aussi à suspendre ses jugements pour pouvoir ensuite les exposer de façon plus éclairée”.

atividade. Este tríptico forma uma cultura na qual é urgente mergulhar¹³⁷” (DANBLON, 2013, p. 214. Tradução nossa).

A despeito de pensar a retórica em uma visada humanista, Danblon compreende a possibilidade de existirem projetos subversivos, voltados para a desconstrução de uma faculdade, originalmente, implicada no funcionamento democrático da sociedade. Assentados nisso, iremos analisar o trabalho da cineasta alemã Leni Riefenstahl em *O triunfo da vontade*, que utilizou as ferramentas da retórica, bem como seus gêneros, suas provas e suas categorias em prol de um projeto criminoso de poder totalitário.

O primeiro ponto a ser destacado é a inserção do documentário de Leni Riefenstahl no gênero *epidítico*, que “se propõe a aumentar a intensidade da adesão a certos valores, sobre os quais não pairam dúvidas, quando considerados isoladamente...” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2014, p. 56). É importante, portanto, considerar esse gênero como uma ferramenta de ressonância de valores. Danblon (2013), dando sequência ao trabalho de revalorização do *epidítico*, afirma que a principal função da retórica *epidítica* é restabelecer ou, quando for o caso, manter o equilíbrio social. Ele é, para a autora, o gênero mais emotivo, se comparado ao deliberativo e ao judiciário.

É uma das grandes funções do gênero epidítico, que responde em um modo institucionalizado e figurado à nossa necessidade natural e racional de representar um mundo justo. Este mundo justo não é alheio aos imprevistos, mas cada um encontra a sua justificação, a sua motivação¹³⁸ (DANBLON, 2013, p. 123. Tradução nossa).

Embora as caracterizações concedidas ao gênero sejam favoráveis, existe a subversão e a perversão dessa ideia de “mundo justo”. E isso se dá a partir do uso indevido de suas ferramentas. Levando em consideração o documentário da cineasta alemã, duas categorias merecem destaque nessa estratégia de subversão: a *amplificação* e a *enargeia*. Amparados pela posição de Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, somos impulsionados a concluir que a perversão desse gênero pode ser fruto de um trabalho propagandístico. Por esse ponto de vista, os valores a serem ressoados estariam a serviço de interesses de determinados grupos, ou seja, o “mundo justo” de que fala Danblon está longe de ser o objetivo almejado.

¹³⁷ No original: “La rhétorique est un triptyque: une faculté, un art et ses fonctions, une activité. Ce triptyque forme une culture dans laquelle il est urgente de se replonger”.

¹³⁸ No original: “C’est l’une des grandes fonctions du genre épictique qui répond sur un mode institutionnalisé et figuré à notre besoin naturel e rationnel de représenter un monde juste. Ce monde juste n’est pas sans péripétie mais chacune y trouve sa justification, sa motivation”.

O fato de o epidítico ser destinado a promover valores sobre os quais há concordância explica que se sinta a impressão de um abuso quando, por ocasião de um discurso assim, alguém toma posição numa matéria controversa, desvia sua argumentação para valores contestados, introduz dissonâncias numa circunstância criada para favorecer a comunhão [...]. O mesmo abuso existe quando um educador se torna propagandista (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2014, p. 59).

O quadro pintado no excerto antecedente oferece um ótimo pano de fundo para trabalhar o documentário de Leni Riefenstahl, lembrando que não iremos realizar uma análise profunda da produção, em função de ele não ser o nosso objeto de estudo. Nosso objetivo é compreender que a visada humanista da retórica, fruto do trabalho de Emmanuelle Danblon, não interdita a perversão, a subversão e o abuso, no que diz respeito à utilização de ferramentas retóricas em função de interesses de determinados grupos.

Por que chamar a atenção para a *enargeia* e para a *amplificação*? As condições de produção e de realização do filme em questão poderão responder a essa indagação. A *enargeia*, definida pela luminosidade descritiva, é empregada para caracterizar vividamente a estrutura de estado desenvolvida pelo partido nazista. A *amplificação*, por seu turno, “é um recurso apropriado ao gênero *epidítico* [e] dessa forma é possível tornar mais belas ou mais feias as ações do indivíduo” (RODOLPHO, 2012, p. 43).

Ao materializar a estratégia que antagoniza aqueles que pertencem ao partido nazista, em detrimento dos que estão alheios a ele, o regime nacional-socialista, através do trabalho do ministro da propaganda Joseph Goebbels, lança mão de forma ostensiva da *amplificação*. Isso ocorre para valorizar o “homem ariano” e seus feitos, personificados na figura do *Führer*, e, em contrapartida, para enaltecer a inferioridade de seus inimigos, em especial o povo judeu. Em *O triunfo da vontade* temos o funcionamento da *amplificação* como forma de valorizar os feitos do regime, mediante uma estrutura que permitiu à Leni Riefenstahl experimentar diversas estratégias, no que diz respeito à linguagem cinematográfica. O trabalho da cineasta germânica, embora nefasto, serviu de influência para inúmeros profissionais do cinema, televisão e publicidade. Para Melina Rodolpho (2012), a *amplificação* é um componente crucial do elogio, pois ela atua no acréscimo, na intenção de fazer com que determinados indivíduos pareçam melhores.

A questão que se coloca: como se dá a inscrição da *enargeia* e da *amplificação* em *O triunfo da vontade*? Em primeiro lugar, merece destaque o aparato tecnológico disponibilizado para a documentarista.

[...] o filme representa a completa transformação da realidade, sua completa absorção pela estrutura artificial do Congresso do Partido. Os nazistas haviam preparado meticulosamente o terreno para tal metamorfose: grandiosos arranjos arquitetônicos foram construídos para acompanhar os movimentos de massa e, sob a supervisão pessoal de Hitler, planos precisos de marchas e paradas foram projetados e ensaiados bem antes do evento. Assim, o congresso podia evoluir literariamente num espaço e num tempo próprios; graças à perfeita manipulação, se tornou não tanto uma demonstração espontânea, mas uma gigantesca extravagância sem lugar para nenhuma improvisação (KRACAUER, 1988, p. 341).

Todas as estratégias fílmicas utilizadas pela diretora trazem como objetivo a exaltação do partido e de sua figura central. A cena inicial é fulcral no entendimento da grandiosidade envolta ao documentário. Temos um avião sobrevoando a cidade de Nuremberg, palco do sexto congresso do partido nazista, que aconteceu em 1934. As tomadas aéreas oferecem ao espectador o cenário daquilo que se desenrolaria ao longo dos 110 minutos de projeção. O que se vê é uma cidade em estado de êxtase por receber uma personalidade política alçada à condição de messias.

O filme identifica a figura de Adolf Hitler com a do herói, aquele que conferiria identidade para um povo e que daria vazão aos anseios e angústias de uma nação destroçada por crises políticas e econômicas. Não sem razão, que, logo em seu início, temos dois marcos temporais bem definidos: 1918 – término da Primeira Guerra Mundial, quando a Alemanha foi a grande derrotada e 1933 – momento em que Hitler assume o poder. É interessante notar que a linguagem cinematográfica é utilizada a serviço de um propósito, que é evocar os valores de unidade, disciplina e grandiosidade. Há inúmeros desfiles, coreografados por Albert Speer, e filmados de forma detalhada pela documentarista, com destaque para *a purificação pelo fogo, o avanço das bandeiras* e *a benção dos estandartes*; tomadas aéreas que visam a ilustrar a pujança do evento; além de movimentos de câmera, tais como o *travelling* e o *close*, cujo intuito é construir uma descrição vívida.

De um lado há um cuidado com a montagem que realça e faz justiça a todo aparato técnico investido na consecução da obra; de outro, está a utilização de *travelling* e câmera parada para os grandes planos, de modo a fazer com que a imagem revele o “a mais” acrescentado à coisa representada – e que poderia dar ao “documentário” o andamento constitutivo dos grandes dramas (ROVAI, 2005, p. 119).

Diante do que foi explanado, percebemos a importância do plano de expressão – *elocução* –, em que se fazem notar todas as estratégias fílmicas vinculadas à linguagem cinematográfica. É conveniente realçar, ainda, a imponente trilha sonora, composta por diversas marchas e o uso do som, que amplifica o êxtase e a adoração dos participantes do sexto congresso. Em cada proferimento, desde os realizados por membros do partido,

aos feitos pelo seu líder principal, os gritos de *Heil Hitler* e *Sieg Heil* (viva a vitória) são ecoados com energia, transformando o congresso em uma espécie de culto.

Contudo, é importante destacar a *disposição* do material. Pois, de fato, há um andamento calcado na expectativa. Vemos em cena todos os preparativos para o início do congresso, com a juventude hitlerista, os trabalhadores agrícolas e os simpatizantes do partido nazista, em torno de 30 mil, que estão à espera de seu messias. Tudo converge para a sua fala, pois, segundo nos revela Rudolf Hess, um dos braços direitos do *Führer*, “O partido é Hitler! Mas Hitler é a Alemanha, como a Alemanha é Hitler. Hitler: *Sieg Heil, Sieg Heil!*” (RIEFENSTAHL, 1935).

O triunfo da vontade é a prova cabal de que as ferramentas retóricas podem ser usadas para projetos de poder diametralmente opostos ao caráter humanista destacado por Emmanuelle Danblon. Em sistemas totalitários, não há margem de manobra, embora exista adesão voluntária, em função, principalmente, de uma verossimilhança construída por seus ideólogos. A retórica desliza da função de ser um recurso à violência para se transformar em recurso que justifica e amplifica a violência. Nesse sentido, a *enargeia*, estruturada pela descrição vívida, e a *amplificação*, que confere grandiosidade, foram aliadas perfeitas para Joseph Goebbels e, claro, para Leni Riefenstahl.

Qual a relação entre *O triunfo da vontade* e *Shoah*? O documentário de Claude Lanzmann tem a sua razão de existência em função da mobilização propagandística do regime nazista. O filme de Leni Riefenstahl foi importante, pois serviu de mola propulsora de divulgação da máquina de morte nazista, criando uma imagem positiva para os infames valores defendidos por essa corrente ideológica. *Shoah* é uma resposta à barbárie defendida por Leni Riefenstahl, funcionando, inclusive, como uma produção que ilustra as consequências do *modus operandi* propagandeado por *O triunfo da vontade* e, claro, por outras iniciativas culturais mobilizadas por Joseph Goebbels.

5.1.1 O engajamento do pesquisador nos estudos argumentativos

Conforme discutimos ao longo desse tópico, há uma contraposição entre *O triunfo da vontade* e *Shoah*. Podemos ir além e afirmar que o segundo se configura na completa negação ao que representa o primeiro. As ferramentas da linguagem cinematográfica, bem como as ferramentas da retórica podem ser consideradas neutras. Estamos partindo do princípio de que a retórica é um recurso à violência, esse é o

campo no qual nos inscrevemos, mas sabemos que as ferramentas estão à disposição de qualquer orador/cineasta que objetive defender determinados pontos de vista.

Como estamos contrapondo os dois documentários, é válido explicitar o que os diferencia. É profícuo destacar as condições de produção. Em *O triunfo da vontade* temos o culto à personalidade e um uso da linguagem cinematográfica voltado para a grandiosidade. Essas duas características defendem um projeto de fala cujo enfoque é exaltar um regime político, simbolizado na figura de seu líder. É, portanto, uma obra personalista, com teor propagandista. Ele, obviamente, é fruto de seu tempo e coaduna plenamente com o ideal identitário de um partido, que se municia da desilusão e desamparo de um povo, para chegar ao poder. Vale afirmar que esses valores foram compartilhados. Lembremo-nos do que escrevemos anteriormente, pois a despeito de uma ínfima margem de manobra, existiu uma adesão voluntária ao projeto de poder totalitário. Aderir a esse partido, pelo menos era o que estava sendo alardeado por seus ideólogos e entusiastas, significava pertencer a um momento histórico. Havia uma conjugação de elementos que contribuiu para a vigoração do regime nazista: orgulho, sedução, pertencimento e pressão.

Shoah, por seu turno, tem uma estrutura oposta, por se tratar de uma produção que refuta a individualização. O que se pretende, na referida obra, é evidenciar os horrores cometidos por um regime político, o mesmo que é exaltado no trabalho de Leni Riefenstahl. O foco é o diálogo entre *atores sociais* e documentarista, este último, conduzindo a interação. Em *O triunfo da vontade* não existem diálogos, mas proferimentos grandiosos, marcados pela afetação e pela construção de uma imagem coletiva do povo alemão, como sendo nacionalista, disciplinado e corajoso. Em *Shoah*, marcado por um viés minimalista, temos o movimento contrário, uma vez que o filme prima em identificar os valores abjetos do nazismo, ilustrando a banalização da dor do outro, calcada pela indiferença e pelo ódio.

As duas produções fílmicas utilizam as ferramentas da retórica. A *enargeia*, por exemplo, está a serviço dos dois projetos. No filme de Riefenstahl, busca-se a expressão de adoração, de submissão ao sistema político e de crença no projeto de poder que está sendo desenvolvido. No documentário de Lanzmann, ao contrário, os rostos trazem consigo a expressão da seriedade, da tristeza, evocando um caráter compenetrado, que dialoga com o tom almejado pelo cineasta francês.

Outro caráter diferenciador, no que diz respeito aos componentes retóricos, é o emprego das emoções. Na produção alemã, o que se vê é o *pathos* vinculado,

obviamente, à exaltação e ao triunfalismo. O discurso de Adolf Hitler, por exemplo, ocorre “ao som de trombetas e tambores [...], como se a harmonia desse encontro englobasse muito mais do que a soberania do tambor somada à anúncio da trombeta, pois a música ‘é’, na tela o triunfo e a vitória de um movimento grandioso...” (ROVAL, 2005, p. 258). A emoção que chama a atenção nesse trabalho é a da *confiança*, que segundo Aristóteles é experimentada “quando acreditamos ter nos saído sempre bem e nunca termos sofrido reveses, ou ter com frequência afrontado o perigo e dele haver escapado com segurança” (ARISTÓTELES, 2011, p. 141). O estagirita elenca, ainda, elementos que podem propiciar a inscrição da *confiança*, sendo eles: riqueza, força física, amigos, terras e equipamentos bélicos.

Como não pensar no funcionamento do regime nacional-socialista, fundamentado, principalmente, na ode à força física (a própria Leni Riefenstahl lança, em 1938, o documentário *Olympia*, cujo principal objetivo era a exaltação da virilidade masculina) e na ostentação, no que diz respeito aos equipamentos bélicos? A força militar alemã foi alçada à condição de infalibilidade e *O triunfo da vontade*, durante grande parte da projeção, nos mostra como a disciplina e a constituição física do soldado alemão se configuram em elementos agregadores a esse poderio bélico.

Em *Shoah*, a inscrição das emoções funciona em um mecanismo decisivamente oposto. O que mais salta aos olhos no trabalho de Claude Lanzmann é a emoção da tristeza. Além disso, a *enargeia*, a exemplo de *o triunfo da vontade*, se faz presente, mas de forma diferente. Não há triunfalismo, mas, sim, concisão. Trata-se de um documentário sucinto, minimalista, em suma, avesso ao histrionismo, e isso talvez o faça tão provocador. As imagens captadas pelo cineasta francês se configuram em uma descrição vívida daquilo que é narrado pelos *atores sociais*. É pertinente falar em potência imaginativa da *enargeia*, instaurada em uma situação de vácuo decorrente do trauma. Tal categoria, de alguma forma, apara arestas emergentes em uma interação marcada pela impossibilidade. Nesse sentido, o que se busca é uma espécie de reparação, consequencial a um fazer-falar, no sentido de que os entrevistados (principalmente os que pertencem à categoria *vítimas*) são porta vozes daqueles que não conseguiram sobreviver. É factível afirmar que o que se tem em *Shoah* é o antônimo do triunfalismo. O que há, na verdade, é um sentimento de impotência diante de tanta atrocidade.

Ao apresentar esses documentários, duas questões se fazem importantes: Seriam eles, fundamentalmente, retóricos ou eles lançam mão de instrumentos da retórica?

Como se dá o posicionamento do analista diante de temáticas tão controversas como o nazismo e o holocausto?

Em primeiro lugar, precisamos partir do princípio de que a argumentação retórica é uma função superior da linguagem, que faz apelo a funções cognitivas elaboradas (Danblon, 2005). Nessa perspectiva, a argumentação retórica está vinculada à democracia, pensando na coexistência de posições antagônicas e na possibilidade, se não de persuasão, pelo menos de convivência (Plantin, 2018).

O que é sabido, desde Aristóteles, é que a retórica está associada ao verossímil, ao provável, e diante disso, não há espaço para certezas cristalizadas e verdades absolutas. No momento em que essas últimas se adentram no espaço público, a retórica se esfacela. O próprio estagirita assevera que, em contextos marcados por definições fechadas e verdades absolutas, não há necessidade de lançar mão da retórica. A questão que se coloca é que tais verdades e definições são construídas discursivamente e podem cristalizar valores e crenças. É preciso chamar a atenção para o risco de a função persuasiva da retórica sair da esfera do que seria considerado ideal – uma retórica humanista, cuja função é oferecer ferramentas para lidar com um mundo complexo e marcado por transformações (Danblon, 2013) – e abrir brechas para a perversão e subversão. Estas últimas consequências se aplicam, perfeitamente, ao funcionamento das máquinas de morte dos sistemas autoritários e totalitários.

Assim como a democracia, a retórica possui uma dupla camada. Ela tem um lado claro e luminoso, garantidor da liberdade do cidadão, sinal da possibilidade que é concedida ao homem, graças à linguagem, de agir sobre as instituições, que foram escolhidas por ele. Mas ela é detentora, também, de um lado sombrio, perigoso, no qual a liberdade da fala se volta contra ela mesma, pela sedução, pela manipulação e pela pressão¹³⁹ (DANBLON, 2004, p. 7. Tradução nossa).

O que se apresenta é uma dicotomia, isto é, uma relação inconciliável que existe entre governos democráticos e governos totalitários. No primeiro, há a proeminência da retórica em sua visada humanista e idealista, cuja função é contribuir na construção das instituições, sendo “a arte de representar tudo o que compõe a matéria do mundo humano, cujo princípio forma uma tópica: as leis, os princípios, as emoções expressas,

¹³⁹ No original: “Comme la démocratie, la rhétorique a un double visage. Elle a une face claire, lumineuse, garante de la liberté citoyenne, signe de la possibilité qui est donnée à l’homme, grâce au langage, d’agir sur les institutions qui’il a choisi de se donner. Mais elle a aussi une face sombre, dangereuse, où la liberté de la parole se retourne contre elle même, par la séduction, la manipulation, la pression”.

as histórias exemplares, as decisões, as crises, os problemas a resolver¹⁴⁰” (DANBLON, 2011, p. 26. Tradução nossa). No segundo, temos a retórica sendo usada como mecanismo de destruição de valores democráticos. Há a formação de uma tópica, contudo, ela é colocada a serviço de um projeto criminoso de poder.

Respondendo ao questionamento a respeito dos documentários serem retóricos e levando em consideração tudo o que foi desenvolvido até o momento, não há como definir *O triunfo da vontade* como sendo uma construção retórica humanista. Apesar de seu primor técnico¹⁴¹, influenciador de gerações futuras, o trabalho de Leni Riefenstahl lançou mão de ferramentas da retórica – *enargeia* e *amplificação* – para subvertê-la – estamos pensando, com Danblon (2013), a retórica nesse sentido humanista – em prol de um sistema totalitário.

No que diz respeito à *Shoah*, temos uma visada distinta. O documentário de Lanzmann lança mão de valores cristalizados. Os efeitos catastróficos do nazismo são de conhecimento geral, embora existam teorizações marcadas pelo negacionismo. Além disso, o diretor objetiva dar voz a diversos atores sociais, inscritos na tríade proposta por Raul Hilberg, *vítimas, perpetradores e testemunhas oculares*. Há um espaço de inscrição oferecido ao *ator social*, mas não se pode afirmar que *Shoah* se configura em uma produção poligerida (Amossy, 2017), já que ela traz consigo uma direção, uma orientação, em suma, um “pulso forte”.

Apesar disso, Claude Lanzmann poderia ser pensado como um subversor das ferramentas retóricas? A resposta é passível de ser afirmativa para dois grupos: o primeiro, o dos *perpetradores*, não goza de legitimidade, embora tenha seus adeptos e entusiastas. Potenciais reivindicações de simpatizantes do *Terceiro Reich* alimentariam apenas aqueles que se inscrevem na esfera do negacionismo, um grupo, lamentavelmente, em emergência na contemporaneidade. O segundo é um pouco mais delicado, pois está relacionado às *testemunhas oculares*, em particular os poloneses, cujas imagens foram construídas de forma negativa pelo documentarista francês. A complicação se dá pelo fato de que a Polônia, embora tenha abrigado grande parte dos campos de concentração, não deve ser colocada na categoria de *perpetrador*. Isso se justifica, principalmente, se considerarmos o fato de que estamos diante de um país cujo ataque alemão se deu da forma mais implacável, encontrando parâmetro de comparação

¹⁴⁰ No original: “l’art de représenter tout ce qui compose la matière du monde humain, dont l’ensemble forme une topique: les lois, les principes, les émotions exprimées, les histoires exemplaires, les décisions, les crises, les problèmes à résoudre”.

¹⁴¹ O documentário em questão foi premiado com a medalha de ouro na Feira Mundial de Paris, em 1937.

apenas com o que aconteceu na antiga União Soviética, cuja hedionda invasão foi programada pela Operação Barbarossa, iniciada em 22 de junho de 1941.

O que se percebe é que toda manifestação cultural confere chaves de leitura para ser analisada tanto como pertencente à retórica pensada em uma visada humanista e democrática, como inscrita no procedimento de deturpação das ferramentas retóricas. Dois são os elementos propiciadores do entendimento a respeito dessa relação dicotômica: os elementos dóxicos circulantes e o engajamento do orador/documentarista/agente cultural.

E quanto ao engajamento do analista? Como analisar a posição do pesquisador inscrito nos estudos argumentativos diante de determinados temas? O primeiro ponto a ser destacado diz respeito à impossível neutralidade do analista. Por mais que ele busque a objetividade, mediante o uso de ferramentas de análise, seus valores e crenças sempre são colocados em diálogo com o *corpus* a ser examinado. O segundo ponto tem implicação com o primeiro e quem o problematiza é a pesquisadora francesa Marianne Doury. Estamos falando daquilo que a autora nomeia como *objets quentes (objets chauds)* e *objets froids (objets froids)*.

Certos números de controvérsias colocam em jogo posições ideológicas tão marcadas, e estão subjacentes a questões (políticas, econômicas, morais...) tão cruciais que o investigador deve necessariamente questionar seu posicionamento no debate antes de exercer a sua competência em alguma direção, em função da resposta que lhe for dada¹⁴² (DOURY, 2004, p. 2. Tradução nossa).

O pesquisador que objetiva analisar documentários antagônicos como *O triunfo da vontade* e *Shoah* terá a sua disposição categorias que, em tese, estão marcadas pela neutralidade. Contudo, o seu posicionamento estará condicionado aos valores vigentes e, claro, às condições de produção dos documentários mencionados. Levando em consideração a temática do Nazismo/Holocausto como sendo um *objeto quente*, acaba sendo complexo o alheamento por parte do analista. Marianne Doury, no texto referenciado, lida com uma temática que é muito cara em nossos estudos, qual seja o testemunho dos sobreviventes dos campos de concentração.

Escolher testemunhos de sobreviventes dos campos de concentração como objeto de uma análise argumentativa – como o faz nomeadamente R. Amossy, neste volume, para iluminar certos aspectos do funcionamento discursivo dos testemunhos em geral, e as especificidades desses tipos de testemunhos em particular – parece-me, evidentemente, perfeitamente

¹⁴² No original: “Un certain nombre de controverses mettent en jeu des positionnements idéologiques si marqués, et sont sous-tendues par des enjeux (politiques, économiques, moraux...) si cruciaux que le chercheur doit nécessairement se poser la question de son positionnement dans le débat avant d’exercer son expertise dans telle ou telle direction, en fonction de la réponse qu’il y aura apportée”.

legítimo e cientificamente justificado. No entanto, tais análises ignoram, muitas vezes, a carga emocional que estes discursos conservam, tanto para o analista, como para o auditório, mesmo quando passam pelo crivo de um descasque “técnico”¹⁴³ (DOURY, 2004, p. 3. Tradução nossa).

O ponto a ser destacado no excerto antecedente é que, embora seja relevante para a Análise Argumentativa do Discurso elencar os testemunhos dos sobreviventes, bem como as produções que lidam com a temática do Holocausto, acaba sendo pouco produtora não voltar o olhar para a inscrição e o emprego das emoções na organização do discurso fílmico. É nesse sentido que vemos o imbricamento das provas retóricas – o *logos* sendo a materialização das estratégias discursivas; o *ethos* sendo o gerenciamento imagético; e o *pathos* perfazendo a inscrição emocional.

É perfeitamente possível privilegiar uma das provas em determinadas análises, enfatizando a não existência de um caráter estanque. Contudo, e estamos de acordo com Marianne Doury, quando nos colocamos diante de um episódio tão impactante como o extermínio programático de judeus, é difícil não privilegiar a carga emocional como categoria de análise.

Nesse instante, julgamos por bem explicitar alguns detalhes expressos em reuniões junto a nossa orientadora – professora Helcira Lima. Por que isso seria importante? Para entender, justamente, o engajamento de um pesquisador em um *assunto quente*, talvez dos mais *quentes*, como o Holocausto. Em algumas versões entregues, um dos apontamentos mais significativos foi de que a tese estava sendo escrita em um viés da concisão. Havia um impeditivo, algo que interditava o posicionamento mais marcado, em função, talvez, de não nos sentirmos autorizados a falar do assunto de maneira mais solta. O reflexo disso, principalmente no que tange ao estudo das emoções, é que nosso texto estava voltado para as emoções expressas pelo *ator social*, o que implicava em uma leitura incompleta.

Esse, talvez, seja o ponto que mais nos inquietou nos momentos finais de escritura do texto, pois isso precisava ser corrigido. Ao propor o estudo da categoria retórica da *enargeia*, como sendo um dispositivo – veremos isso no próximo tópico –,

¹⁴³ No original: “Choisir des témoignages de survivants des camps de concentration comme objets d’une analyse argumentative – comme le fait notamment R. Amossy dans ce volume pour éclairer certains aspects des fonctionnements discursifs des témoignages en général, et les spécificités de ce type de témoignages en particulier – me paraît bien entendu parfaitement légitime, et scientifiquement justifié. Pourtant, de telles analyses passent souvent sous silence la charge émotionnelle que conservent ces discours, pour l’analyste comme pour l’auditoire, même lorsqu’ils sont passés au crible d’un décorticage «technique»”.

primamos em discutir o fato de ela ser uma consequência da inscrição de um arcabouço emocional – tristeza, indignação, compaixão, piedade. A primeira se vê mais notadamente no *ator social* pertencente à condição de vítima, algo que será estudado no último capítulo da tese. Contudo, há uma condução por parte do documentarista, no sentido de que esse instante de emergência da tristeza suscita outras emoções, e era esse o componente que estava sendo desconsiderado. Analisar as emoções, apenas pelo viés da expressão dos *atores sociais*, se configura em incompletude, pois tais emoções deslizam para uma potencial mobilização do espectador, que talvez seja o objetivo do trabalho conduzido por Claude Lanzmann.

5.2 A inscrição da *écfrase* e da *enargeia*

A categoria da *enargeia* apareceu algumas vezes ao longo de nosso texto. Nesse espaço, julgamos eficiente trazer uma tratativa mais aprofundada, estabelecendo uma conexão entre a retórica clássica e a Análise Argumentativa do Discurso. Segundo Emmanuelle Danblon, “a *enargeia* é uma figura: uma figura muito pujante, que consiste em reproduzir o real pelo discurso ‘como se’ esse real estivesse lá sob nossos olhos¹⁴⁴,” (DANBLON, 2013, p. 116. Tradução nossa).

Alguns relatos, existentes em *Shoah*, encontram reverberação, quando pensamos no acionamento da categoria mencionada. Como não visualizar o que é narrado, por exemplo, por Jan Karski? Toda aquela jornada rumo ao inferno, simbolizada pelo gueto de Varsóvia, é descrita de forma minuciosa, possibilitando ao espectador uma visualização daquilo que está sendo rememorado.

A *enargeia* figura a realidade, procurando repeti-la [...]. A figuração é, simplesmente, o primeiro ato retórico, "neutro", em seu início, quanto ao seu valor de verdade. [...] A figuração permite reproduzir o real diante dos olhos de um auditório, para reviver uma emoção. [...] Nesta perspectiva naturalista e prática, o ato de figurar o real não tem nada de falso, nem de enganoso. Pelo contrário, responde a uma função essencial na vida social, uma função assumida pela retórica¹⁴⁵ (DANBLON, 2013, p. 117. Tradução nossa).

¹⁴⁴ No original: “L’*enargeia* est une figure: une figure très puissante, qui consiste à reproduire le réel par le discours ‘comme si’ ce réel était là sous nos yeux”.

¹⁴⁵ No original: “L’*enargeia* figure la réalité en cherchant à la reproduire [...]. La figuration est simplement le premier acte rhétorique, “neutre” au départ quant à sa valeur de vérité. [...] La figuration permet de reproduire le réel sous les yeux d’un auditoire pour raviver une émotion. [...] Dans cette perspective naturaliste et pratique, l’acte de *figurer* le réel n’a rien de mensonger ni de trompeur. Il répond au contraire à une fonctions essentielle dans la vie sociale, une fonctions prise en charge par la rhétorique”.

Há pontos interessantes a serem discutidos, levando em consideração o fragmento acima. Em primeiro lugar, é apropriado destacar a possibilidade de “reviver as emoções”. O acontecimento está situado em um passado, que, naturalmente, não se encontra superado; ele emerge de forma desdobrada e a rememoração se dá mediante a descrição vívida. Para Lanzmann, esse retorno emocional pode acontecer a partir do momento em que essas interações são desenvolvidas após o acesso à chamada fortuna crítica. Lanzmann, mesmo, afirma ter lido diversos testemunhos, além de ter consultado livros de história e filosofia. Com isso, o diretor, também, se mostra aberto para reviver as emoções. O mesmo é possível de acontecer com o *sujeito-espectador*, que acessa o documentário com um prévio conhecimento histórico a respeito do assunto.

O que estamos querendo enfatizar é que a *enargeia* acaba sendo uma implicação, uma espécie de dispositivo circunscrito ao processo de rememoração das vivências nos campos de concentração e guetos judeus. Eis um exemplo que foge um pouco do documentário de Lanzmann: quando fomos visitar o campo de extermínio de Auschwitz, a nossa guia ofereceu uma descrição detalhada do funcionamento do campo. Foi possível apreender a dimensão espacial daquele lugar, mas o que chamou mais a atenção foi a riqueza de detalhes. Em cada etapa do “passeio”, os ocorridos foram colocados diante de nossos olhos e, claro, o transbordamento emocional se fez presente em todos os instantes. A guia, possivelmente, repete esse mesmo ritual diversas vezes por semana, pois Auschwitz é, hoje, um ponto turístico. Doravante, ao término da jornada, ela se mostra emocionada e isso se dá, podemos inferir, pela possibilidade de reviver as emoções. Com isso, duas categorias acabam se mostrando proeminentes quando pensamos na rememoração desse *evento-limite*: a *enargeia* e o *pathos*.

A figuração e a sua ferramenta, a *enargeia*, não são úteis apenas ao cidadão, elas são úteis a uma disciplina em particular: à *história*. Com efeito, Ginzburg sugere que a figura da *enargeia* permite ao historiador compensar, com a técnica retórica, a perda inevitável da presença dos acontecimentos do passado. Este ponto de vista está longe de ser partilhado por todos os historiadores, embora já tenha convencido alguns. Seja como for, a *enargeia*, enquanto figura central da narração retórica, desenrola-se de forma espontânea e técnica, quer se trate de política, quer de ciência. Em todos os casos, a narração permite que apareça o real para produzir a persuasão, *poièsis* da retórica. Neste aspecto, é uma das funções essenciais da arte retórica¹⁴⁶ (DANBLON, 2013, p. 118. Tradução nossa).

¹⁴⁶ No original: “La figuration et son outil, l’*enargeia*, ne sont pas seulement utiles au citoyen, elles sont utiles à une discipline en particulier: l’histoire. En effet, Ginzburg sugere que la figure de l’*enargeia* permet à l’historien de compenser par la technique rhétorique, la perte inévitable de la présence des événements du passé. Ce point de vue est loin d’être partagé par tous les historiens à ce jour, même s’il en a déjà convaincu certains. Quoi qu’il en soit, l’*enargeia* en tant que figure centrale de la narration en rhétorique s’utilise tous azimuts, spontanément et techniquement, qu’il s’agisse de politique ou de

No primeiro capítulo de nossa tese, discutimos algumas possibilidades de discursivização do Holocausto. Para tanto, levantamos algumas questões a respeito dos limites e das interdições, no que diz respeito à representação desse acontecimento traumático. O excerto anterior, de alguma forma, nos remete a essa problematização, uma vez que Danblon, amparada em Carlo Ginzburg, atesta a possibilidade da *enargeia* suprir uma espécie de vazio narrativo, provocado, principalmente, pelo distanciamento temporal, mas, também, pela orientação argumentativa concedida aos projetos de escritura históricos, científicos e culturais.

Para examinar com mais profundidade a *enargeia*, convocamos a pesquisadora brasileira Melina Rodolpho, que fez uma minuciosa pesquisa a respeito da *écfrase*, que seria a descrição narrativa e a *evidencia* (*enargeia*), que, conforme explicitamos, se vincula à ideia de descrição vívida ou luminosidade, conforme a autora mesma define. Melina Rodolpho se municia das contribuições oferecidas por Hélio Teão, presente nos *progymnasmata*¹⁴⁷. A autora observa que para o pensador, “a *écfrase* é uma composição que expõe em detalhe e apresenta diante dos olhos de maneira evidente o objetivo mostrado” (RODOLPHO, 2013, p. 163). A pesquisadora brasileira ainda complementa:

As virtudes da *écfrase* são, principalmente, a clareza (*saphéncia*) e a *enargia* (*enargeia*), que nesse contexto é geralmente trazida pelos teóricos como “vivacidade”, para que quase se veja o que é exposto. Além disso, a exposição **deve** adaptar-se ao tema, sem estender-se em aspectos desnecessários: se o tema for florido, árido ou assustador, que a expressão também seja (RODOLPHO, 2013, p. 167. Grifo nosso).

Merece destaque a modalidade deôntica acionada no excerto, pois ela atesta a necessidade de adequação entre o plano de expressão e o plano de conteúdo. O curioso é que, na maioria das vezes, essa conformidade surge espontaneamente, como uma implicação decorrente da situação de comunicação. Isto posto, queremos destacar que a

science. Toujours, la narration permet de figurer le réel pour produire la persuasion, cette *poièsis* de la rhétorique. En cela, elle est l’une des fonctions essentielles de l’art rhétorique”.

¹⁴⁷ “The word *progymnasmata* is Greek for ‘preliminary exercises’. These exercises were taught in ancient Greece and Rome to educate boys in the art of speech writing. To the ancient Greeks the *progymnasmata* were foundational for the education of a free citizen, who was expected to participate in the public debate in the assembly. Free men were also expected to make speeches to defend themselves in court. Public speaking was thus held in extremely high regard in ancient Greece, and mastery of language, mastery of speech making, was the thrust of ancient Greek education” (THE PROGYMNASMATA, classicalwriting.com. Disponível em: <http://classicalwriting.com/Progym.htm>. “A palavra *progymnasmata* é grega e se refere a ‘exercícios preliminares’. Estes exercícios foram ensinados na Grécia antiga e em Roma para educar os meninos na arte do discurso. Para os gregos antigos, os *progymnasmata* eram fundamentais para a educação de um cidadão livre, que era esperado para participar do debate público na assembleia. Esperava-se, também, que homens livres fizessem discursos para se defenderem no tribunal. O discurso público era tido em alta consideração na Grécia antiga, e excelência da língua e excelência do discurso forneciam o impulso para a instrução na Grécia antiga” (Tradução nossa).

enargeia acaba sendo um dispositivo que oferece um efeito, ao mesmo tempo de realismo e de choque, para as chamadas memórias de episódios traumáticos. Além dela, temos a inscrição das *emoções* e do *silêncio*, formando uma tríade caracterizadora para esse tipo de procedimento.

A partir das explicações oferecidas por Danblon (2013) e Rodolpho (2013), qual seria a principal diferença entre a *écfrase* e a *enargeia*? A resposta para tal questão é simples: a *enargeia* funciona como um dispositivo da *écfrase*, ou seja, o processo de narração dos acontecimentos é *écfrástico*, sendo a *enargeia* uma decorrência, isto é, um elemento consequencial ao acionamento desse ato de comunicação. Conforme definido por Melina Rodolpho, o pleno funcionamento de um processo *écfrástico* implica na conjugação entre a *enargeia* e a clareza. É possível notar tal funcionamento nos proferimentos dos *retornantes* dos campos de concentração, a despeito dos travamentos, instabilidades e silêncios oriundos da incompletude ontológica da linguagem, em dar conta de materializar tais vivências.

Para lidar com os pressupostos concernentes à *enargeia*, dois importantes autores são acionados por Melina Rodolpho: Cícero e Quintiliano. O primeiro lança mão desse conceito para elaborar uma comparação entre a oratória e as artes visuais. Além disso, a autora atesta que o retórico confere destaque para a possibilidade de visualização. Vejamos alguns fragmentos destacados:

E o discurso é brilhante se são colocadas palavras selecionadas de acordo com a gravidade, metaforizadas, hiperbólicas, epítetos, duplicadas, com os mesmos significados e que não sejam alheias à própria ação e à imitação dos assuntos. [...] o discurso brilhante é um tanto maior do que o claro: por um compreendemos, por outro, parecemos verdadeiramente ver (CÍCERO, De Partitione Oratoria, §19 apud RODOLPHO, 2013, p. 144).

O modelo *écfrástico*, no entendimento de Cícero, hierarquiza seus componentes, havendo uma proeminência da *enargeia* em relação à clareza (*saphéncia*). A possibilidade de visualizar a cena, nesse sentido, é detentora de maior poder persuasivo do que, simplesmente, a compreensão daquilo que é narrado. Talvez, essa seja a grande potência das memórias testemunhais. A grande maioria das pessoas, salvo aquelas que fazem parte do infame grupo dos negacionistas, entende que o que aconteceu nos campos de concentração foi a barbárie em uma de suas formas mais primitivas e odiosas. Ao se deparar com o testemunho de um *retornante*, o que se busca não é somente a compreensão, mas a descrição vívida, que só pode ser oferecida por aqueles que estiveram lá.

Lembremo-nos de uma passagem, em Ricoeur (2007), a respeito da especificidade do testemunho, que “consiste no fato de que a asserção de realidade é inseparável de seu acoplamento com a autodesignação do sujeito que testemunha. Desse acoplamento procede a fórmula típica do testemunho: eu estava lá” (RICOEUR, 2007, p. 172). Daí o ponto nevrálgico a respeito da particularidade do testemunho: ele é intransferível (ninguém fala pelos sobreviventes – Lanzmann, por exemplo, convoca *retornantes* para atuarem como porta-vozes daqueles que não conseguiram submergir das profundezas dos campos de extermínio, contudo, eles relatam as suas vivências e, só a partir delas, temos essa possibilidade de transferência, ou, melhor dizendo, de justificação de um projeto que visa a combater o apagamento e o esquecimento). Além de ser intransmissível por terceiros, ele é marcado pelo caráter écfrástico, que alia a clareza com a descrição vívida. E, por fim, uma marca nesse tipo de proferimento é o transbordamento emocional, consequencial a um espaço de inscrição oferecido e encaminhado pelo documentarista.

Para entender a diferença entre a simples compreensão e a possibilidade de visualização dos relatos, basta analisar o contraste entre os proferimentos oferecidos por Raul Hilberg (um historiador, dotado de legitimidade para explicar a realidade dos campos de concentração e as implicações políticas do regime nacional-socialista) e Filip Müller (sobrevivente do campo de extermínio Auschwitz-Birkenau). É pertinente apresentar fragmentos de falas desses dois *atores sociais*. Começamos com Raul Hilberg:

[Fragmento 25] No meu trabalho, eu nunca comecei pelas grandes perguntas, porque sempre temi respostas pobres. Então preferi me fixar nas minúcias, nos detalhes, a fim de poder organizar em uma “forma”, uma estrutura que permitiria, se não explicar, ao menos descrever mais completamente o que ocorreu. Assim, tomei o processo burocrático de destruição como uma sequência de etapas que se sucederam em uma ordem lógica e decorrente, sobretudo, da experiência, da experiência do passado (LANZMANN, 2012).

A leitura atenta do excerto anterior indica que estamos diante de um pesquisador, de alguém que procura compreender o funcionamento da máquina de morte do regime nazista. Notemos o termo *trabalho*, que significa não a vivência, mas o estudo a respeito do assunto. A imagem projetada de si suscita a ideia de expertise da atividade historiográfica. Estamos diante de alguém metucioso, que mesmo se atentando para as minúcias e pequenos detalhes, não consegue captar o que foi verdadeiramente vivenciado, pelo fato de ele não ter experienciado a realidade dos campos de concentração.

Através da leitura de seus trabalhos, com destaque para a fundamental obra *A destruição dos judeus europeus*, o leitor terá acesso a um material que o permitirá compreender o funcionamento do regime totalitário. Contudo, falta a descrição vívida, que só pode ser oferecida pelo *retornante*, por aquele que *estava lá*. Hilberg estava preocupado com o funcionamento do sistema, com as condições de produção daquele *modus operandi*. Os deportados, ao contrário, relatam suas vivências que giravam em torno, exclusivamente, da luta para sobreviver. É uma distância abissal. Sigamos com Hilberg:

[Fragmento 26] E isso vale tanto para as medidas administrativas como para os argumentos psicológicos e mesmo para a propaganda. Surpreendentemente, muito pouco foi inventado até o momento em que foi preciso ir além de tudo o que já havia sido feito e gasear aquelas pessoas, isto é, liquidá-las em massa. Então, os burocratas se tornaram inventores. Mas como todos os inventores de instituições, eles não patentearam as suas realizações e preferiram a obscuridade (LANZMANN, 2012).

Raul Hilberg coloca em perspectiva o modelo de atuação do sistema totalitário nazista. Ele explica que, embora espelhado em políticas do passado, os nazistas deram um passo adiante, ou seja, eles radicalizaram o antissemitismo em níveis desconhecidos, até então. O clima dessa entrevista é de serenidade. Hilberg está com um semblante sério; utiliza uma fala pausada, que facilita o entendimento daqueles que o escutam; adota um tom professoral, porém sem pedantismo, ao explicar, no fragmento 25, o seu modelo historiográfico para, em seguida, traçar as particularidades do regime estudado por ele.



Imagem 15: Raul Hilberg

O clima dessa entrevista parece ser adequado ao que Claude Lanzmann almeja, pois não há um transbordamento emocional. Não podemos atestar, nessa cena de interação, a existência de uma assepsia, no que tange à emergência das emoções, mas elas não se manifestam de forma incisiva ou, pelo menos, o documentarista francês,

com sua condução, não objetiva suscitá-las. O que Lanzmann suscita, nos espectadores, é a informação qualificada, originária de alguém que adquiriu legitimidade pelo trabalho. A legitimidade concedida a Filip Müller vem de outro suporte – a vivência –, o que permite colocar em perspectiva os dois *atores sociais*.

Há um indicativo que separa Raul Hilberg, notadamente, da condição de alguém que elabora um testemunho e esse indicativo está marcado linguisticamente: “gasear *aquelas* pessoas”. Não há, aqui, o envolvimento pessoal. O historiador fala de outro lugar, justamente por não ter sido um deportado, mas, mesmo assim, consegue desenvolver um postulado que permite às pessoas a percepção da dimensão do que aconteceu. Falta, no entanto, a *enargeia*, a descrição vívida. Filip Müller poderá nos apresentar essa categoria:

[**Fragmento 27**] No bloco 11, cela 13, em Auschwitz 1, ficava o comando especial. A sala ficava no subsolo, isolada, porque daquele ponto em diante, nós éramos “detentores de segredos”, mortos adiados. Não podíamos falar com ninguém, nem ter contato com nenhum prisioneiro, nem mesmo com os soldados, só com os encarregados da Aktion. Havia uma janela, nós ouvíamos o que acontecia no pátio, **as execuções, os gritos das vítimas, o choro**, mas não conseguíamos ver nada (LANZMANN, 2012. Grifos nossos).

Para esse fragmento, o ponto de contato em relação à interação com Raul Hilberg é o tom, que continua sendo sereno. Aquilo que é expresso pelo entrevistado é o funcionamento da máquina de morte nazista, a exemplo do que nos fala o historiador americano. Mas existe uma particularidade que, também, se expressa linguisticamente: “Nós éramos ‘detentores de segredos’, mortos adiados”. A asserção da realidade, expressão utilizada por Paul Ricoeur, se dá mediante o grau de pertencimento. Filip Müller relata um ocorrido no qual ele era um dos protagonistas, ele fazia parte do *comando especial* e ele pôde vivenciar a realidade cruel dos campos de concentração.



Imagem 16: bloco 11, cela 13.

Temos uma construção écfrástica que alia a clareza (o *ator social* expõe suas experiências, no sentido de se fazer compreender por aqueles que o escutam), mas há, também, a *enargeia*, a possibilidade de visualizar os acontecimentos – *as execuções, os gritos e o choro*. Lembrando que os termos destacados possuem uma alta carga patêmica, mobilizando a empatia junto ao público e suscitando emoções tais como a tristeza e a indignação. Esta última é definida por Lima (2018) como uma versão suprema da raiva, originária do desejo de proferir um grito (no excerto destacado, o grito era a manifestação do medo e do desespero. Aqui, ele se configura em materialização da indignação) contra uma situação de opressão e injustiça. Ao direcionar suas perguntas para esse tipo de resposta, Lanzmann traz uma maior implicação junto ao espectador. Se com Raul Hilberg, há a informação, em Filip Müller, ela emerge em meio à mobilização desse público.

Um fator interessante a ser discutido: temos, nesse excerto, bem como em vários outros oferecidos por aqueles que fazem parte da categoria *victims*, uma *enargeia*, usemos denominar assim, visual. Nos fragmentos 25 e 26, temos uma entrevista, nos moldes tradicionais, mas com uso de closes e enquadramentos que visam a traduzir o caráter solene daquele momento. Contudo, no proferimento de Filip Müller, temos imagens de cobertura, que mostram o cenário, naquele presente da enunciação, transformado em lugar de rememoração.

A *enargeia* é impulsionada pelo tom adotado pelo entrevistado, pela posição que ele ocupa – *Eu falo de nós para vocês* (NICHOLS, 2014) – e pela estratégia fílmica empregada pelo documentarista. Aqui, não há uma disjunção entre as imagens de cobertura e a fala do entrevistado, em *voice over*. O lugar da violência é mostrado, enquanto a rememoração acontece, impulsionando a descrição vívida. Enquanto Müller fala sobre aquilo que não era possível visualizar, mas, sim, escutar, Lanzmann expõe diante de nossos olhos. A câmara de gás, o pátio do fuzilamento e o infame bloco 11 nos são mostrados.



Imagem 17: Auschwitz

A câmera é subjetiva, dando a impressão de que estamos percorrendo esses locais. A *enargeia* surge, portanto, por meio de um entrecruzamento da fala de Filip Müller com a linguagem cinematográfica adotada por Claude Lanzmann. Vejamos o relato de Filip Müller:

[Fragmento 28] Um dia apareceu um soldado da SS, da seção política. Eram umas 4 horas da manhã. Todo o campo ainda dormia; tudo dormia no campo. Não havia um único som no campo. Nós fomos retirados mais de uma vez de nossas celas e levados para o **crematório**. Então, pela primeira vez, eu vi qual era o procedimento adotado com os que chegavam vivos. Eles nos alinharam contra um muro e disseram: “ninguém pode falar com essas pessoas”. De repente, a porta de madeira do crematório se abriu para uma **procissão de 250 a 300 pessoas, velhos, mulheres...** (LANZMANN, 2012).

A diferença entre os depoimentos de Raul Hilberg e Filip Müller se acentua, nesse segundo fragmento. O historiador americano, para formular seu trabalho de pesquisa, precisou ter acesso a uma série de documentos, arquivos, livros, que formam uma espécie de fortuna crítica. Filip Müller, ao contrário, para formular seu proferimento, contou, “apenas”, com suas vivências e experiências, aliando a *memória individual*, da ordem da singularidade, com a *memória coletiva*, que abarca o adquirido e o partilhado.

O primeiro fragmento é descritivo, ou seja, nos faz compreender a realidade dos campos; o segundo, por sua vez, confere a descrição vívida. Isso não quer dizer que o primeiro não carregue traços de vividez, contudo, o que queremos enfatizar é que tais relatos são elaborados por meio de perspectivas distintas, pois são experiências e valores diferentes. Retomando a fala de Filip Müller, os termos destacados suscitam emoções no espectador, por evocarem a memória da tortura, da violência, que nos permite imaginar vividamente aquelas traumatizantes passagens. Conseguimos apreender o clima daquele lugar e visualizar a procissão rumo à morte, descrita pelo entrevistado. É perfeitamente possível se indignar vendo uma cena marcada por uma

injustiça sem precedentes. É factível sentir tristeza, quando se visualiza essa procissão, composta por pessoas que tiveram seus sonhos destruídos por uma máquina de aniquilação impiedosa. Ademais, conseguimos ver a infame porta do crematório, este, por si só, um elemento detonador de emoção, se abrir. A imagem, associada ao relato, torna a cena mais vívida, em uma materialização da dinâmica existente entre o verbal e o não verbal.

Tudo isso se dá pelo fato de estarmos diante de alguém que pode proferir a expressão dêitica *eu estava lá*. Ao mesmo tempo, há um suporte da linguagem cinematográfica, que confere uma ambientação para o que é narrado. Eis a força da *enargeia*, que é não somente nos fazer compreender os fatos, mas nos colocar na cena de interação, nos fazer visualizar vividamente o que está sendo rememorado. E, mais ainda, nos faz vivenciar, de algum modo, a cena narrada.

Melina Rodolpho, como apontado anteriormente, destaca o trabalho realizado por outro retórico latino – Quintiliano –, cujo olhar se volta para a sistematização dos postulados desenvolvidos por Cícero, a respeito da *enargeia*.

Há alguns que a tais virtudes acrescentam a evidência (da narração), que é chamada pelos gregos de *enargia*. A evidência na narração é, até onde entendo, certamente, uma grande virtude quando não se deve dizer a verdade, mas também, de alguma forma, mostrar aos olhos; mas pode integrar a clareza, entretanto, alguns julgaram que a evidência fosse prejudicial porque a verdade deveria ser obscurecida em certas causas; o que é um absurdo! Com efeito, quem quer obscurecer narra os fatos falsos no lugar dos verdadeiros e deve trabalhar naqueles fatos que narra para parecer o mais visível possível (QUINTILIANO, IV, II, 63-5, 64, 65, apud RODOLPHO, 2013, p. 147-148).

Nesse fragmento, percebemos o ponto passível em todas as abordagens a respeito da *enargeia*, qual seja, a capacidade dessa categoria proporcionar uma plena imaginação daquilo que é narrado. Entretanto, há uma observação oferecida por Quintiliano. A possibilidade de obscurecimento da verdade, por intermédio do emprego desmedido da *evidencia*. Entramos, então, em um campo, de certa forma, controverso, pois o que seria da ordem da “verdade” seria enunciada pela conjugação da clareza com a *enargeia*. Todavia, a descrição vívida pode ser usada para disfarçar, para subverter, isto é, para impulsionar a simples necessidade de persuadir o auditório na obtenção de fins pouco virtuosos.

Quintiliano chama a atenção para a possibilidade de utilização dessa categoria como forma de amparar a apresentação de fatos falsos. No tópico anterior, problematizamos essa questão, apresentando a tratativa que Emmanuelle Danblon concede à retórica. Alicerçados nessa problematização, discutimos como ela traz

ferramentas que carregam consigo um potencial de subversão, servindo a um projeto totalitário de poder.

Na passagem a seguir, Quintiliano chama a atenção para um efeito de sentido que se instaura pelo uso da *enargeia*: “os afetos se seguirão, como se estivéssemos presentes nos próprios acontecimentos” (QUINTILIANO, VI, II, 32 apud RODOLPHO, 2013, p. 148). Para elucidar tal efeito, amparado em Cícero, o autor ilustra a descrição vívida utilizada para narrar a capitulação de uma cidade. Embora seja uma citação longa, é válido inseri-la na íntegra, dado o grau de riqueza que ela detém.

Às vezes, aquela imagem que nos esforçamos para exprimir é produzida a partir de muitas coisas, como encontramos no mesmo autor (porque ele é mais do que suficiente para exemplificar todas as virtudes da ornamentação) na descrição de um banquete luxurioso: “Eu parecia ver algumas pessoas cambaleantes por causa do vinho, outras ociosas por causa da bebedeira da véspera. O chão estava imundo, coberto de vinho, cheio de coroas inertes e de espinhas de peixe”. O que mais veria quem entrasse? Assim também a compaixão cresce com a captura das cidades. Pois, sem dúvida, quem diz que uma cidade foi subjugada, compreende tudo aquilo que tal fortuna admite, mas como o anúncio nesse caso é breve, penetra menos nos afetos. Mas se expuseres coisas que foram encerradas numa única palavra, se apresentarão à vista as chamas espalhadas pelas casas e templos, o estrondo dos tetos desabando, certo som de diversos clamores, a fuga incerta de uns, outros unidos no último abraço dos seus, os lamentos das crianças e mulheres e, tristemente, os velhos que estavam salvos até aquele dia, durante a destruição (QUINTILIANO, VIII, 66-69 apud RODOLPHO, 2013, p. 151-152).

Raul Hilberg, em analogia com o fragmento anterior, encerra as coisas em palavras, dotadas de legitimidade pelo fato de ser um historiador, que objetiva fazer crer, mas, ainda assim, aquilo que é narrado teria menor inscrição de luminosidade. As razões para tanto já foram discutidas ao longo do nosso texto. Por outro lado, os sobreviventes fornecem um cenário para suas palavras, que é pintado com o auxílio da *mise-en-scène* de Claude Lanzmann. Afirmar que existiu um processo de destruição em massa de judeus na Europa é o trabalho do historiador, que se volta para a análise de dados, entrecruza e confronta diversas teorias e visadas, investigando, portanto, a fortuna crítica. Esse procedimento visa à compreensão e à apresentação das descobertas, fruto da investigação. Os sobreviventes, por seu turno, pintam o quadro, ou seja, eles colocam em nossa mente os horrores dos campos de concentração e dos guetos judeus, a rotina sufocante dos deportados, as execuções violentas, o funcionamento infame dos fuzilamentos, dos caminhões de gás e das câmaras de gás. O papel da *enargeia* se dá, justamente, na ativação dessas imagens, uma vez que elas podem suscitar emoções diversas em quem se depara com esse material fílmico.

Apresentemos duas categorias trabalhadas em Rodolpho (2013): a *hipotipose* e a *etopéia*. Elas parecem compor um instigante quadro écfrástico, pois a primeira aciona uma “descrição clara e expressiva dos lugares” (RODOLPHO, 2013, p. 159), ao passo que a *etopéia* “consiste na representação dos costumes ou características das pessoas” (ibidem).

Não há como desconsiderar as duas categorias, pois ambas se inscrevem no documentário de Claude Lanzmann. Os lugares, por exemplo, são descritos vividamente, tanto nas falas dos entrevistados (a ausência de imagens colabora para produzir imagens na nossa mente), quanto pela câmera, que, claro, não consegue representar os horrores expostos, mas oferece um cenário para aqueles relatos. A *etopéia* se faz presente pela possibilidade de compreender aquelas pessoas pelas imagens que elas constroem de si e pela construção da imagem do outro. Um exemplo significativo é a relação que Claude Lanzmann estabelece, por exemplo, com os poloneses. A imagem desse povo é construída em um viés de negatividade e isso ocorre pelo encaminhamento das interações, desenvolvidas com perguntas polêmicas, voltadas para trazer desconforto aos entrevistados.

Essa construção imagética se dá em todo o enunciado fílmico. Temos a imagem que Lanzmann constrói de seus entrevistados, que se dá pela cena de interação e a imagem que eles procuram produzir de si. Há, nesse sentido, a configuração de um jogo imagético travado por todos os *atores sociais* e Lanzmann, por aparecer em diversas cenas, pode ser considerado, também, um *ator social*. Ele, ao adotar um posicionamento marcado, constrói para si uma imagem (de inquisidor, polemista e de investigador).

A *etopéia* serve aos propósitos do gênero demonstrativo, pois quando se quer elogiar ou vituperar é necessário enumerar as qualidades ou defeitos do indivíduo, quer sejam características físicas ou morais. Logicamente, aproveita-se a descrição como forma amplificadora, pois o orador ou o poeta tratará de destacar aquilo que convier ao objetivo de seu texto (RODOLPHO, 2013, p. 184).

Acreditamos que não somente a *etopéia*, como toda a configuração do quadro écfrástico, servem aos propósitos do gênero *epidítico*. Melina Rodolpho, mesmo, atesta que “integrada à ação do discurso ou de caráter digressivo, a écfrase ou descrição cumpre a função de maravilhar o espectador diante do quadro que se apresenta” (RODOLPHO, 2013, p. 187). Fazemos uma ressalva: o acionamento da *écfrase*, em *Shoah*, está longe de “maravilhar o espectador”. Ao contrário, ela objetiva expor diante dos nossos olhos, os horrores e as atrocidades decorrentes do funcionamento da máquina de morte do regime nacional-socialista.

Recapitulando algumas discussões, é importante entender a categoria da *enargeia* em uma visada de ressignificação. Melina Rodolpho evoca o seu uso atrelado à retórica clássica, convocando autores como Cícero e Quintiliano. Emmanuelle Danblon, por seu turno, confere a ela um importante papel de figuração de um mundo pautado por ideais democráticos. Os escritos da autora francesa se configuram em ponto de partida para entender o deslizamento da retórica clássica para a Análise Argumentativa do Discurso, nosso principal lugar de ancoragem, quando levamos em consideração os usos da ferramenta da *enargeia*.

Nesse particular, é importante apontar duas percepções: em primeiro lugar, a *enargeia* seria um dispositivo da enunciação memorialística, que emerge pelo viés da argumentação no discurso. Trata-se, a nosso ver, de uma categoria retórica a ser entendida como um ponto de convergência entre depoimentos de *atores sociais*, que puderam enunciar o *eu estava lá* propiciador de um *eu, aqui e agora* marcado pela inscrição das emoções, em um mecanismo de *embreagem temporal* – presentificação do passado.

Em segundo lugar, como ferramenta de uma retórica atrelada à condição humana, pautada por valores democráticos, a *enargeia*, no documentário de Claude Lanzmann, evidencia a ausência da democracia. Aquilo que é enunciado e descrito em detalhes coloca em cena o funcionamento de um sistema totalitário, cujo lema era a destruição do contraditório e o estabelecimento de uma sociedade controlada por “mãos de ferro”. A *enargeia*, nesse ínterim, estaria a serviço de uma denúncia e um alerta suscitado por Claude Lanzmann.

Quando o diretor estipula um *dever de transmissão* aos retornantes, ele objetiva direcionar sua enunciação fílmica na mobilização do espectador, suscitando emoções, para que esse acontecimento jamais seja esquecido. Quando olhamos o entorno de nosso projeto de escritura, e vemos a emergência de regimes de extrema direita e o renascimento de símbolos e hábitos pertencentes a grupos extremistas, percebemos como essa convocação para o não esquecimento se configura em uma modalidade deôntica, daí o emprego da designação *dever*. Estamos diante de um *dever relatar* que suscita um *fazer sentir* (compaixão, tristeza, indignação, piedade...).

À guisa de conclusão do tópico, façamos uma esquematização, com vistas a facilitar a compreensão e a dimensão da categoria retórica da *enargeia*. Em um nível macro, temos o discurso cinematográfico, propiciador de diversas manifestações artísticas atreladas à metragem (curta, média e longa metragem) e ao gênero (ficção e

suas diversas modalidades; e documentário, com seus diversos modos de organização (Nichols, 2014)). Em um nível mais específico, podemos pensar em um subgênero testemunhal, que abriga consigo algumas categorias de análise, com destaque para a *enargeia*. Resumindo: *Shoah*, em nosso empreendimento, se enquadraria na condição de discurso fílmico do gênero documentário, encerrado na condição de subgênero testemunhal, que traz consigo a inscrição da tristeza, suscitando emoções como indignação, piedade e compaixão, por meio do componente enargeico.

No próximo tópico, discutiremos algumas particularidades do discurso testemunhal, com base no trabalho desenvolvido por Ruth Amossy (2004). Há uma questão que vale a pena ser destacada: no referido texto, não há a menção da *enargeia*, que, conforme discutimos reiteradas vezes, é um dispositivo da enunciação testemunhal. Acreditamos que esteja aí uma possível contribuição da nossa tese, qual seja, perceber a paradoxal relação existente entre uma enunciação concisa com o transbordamento de vivacidade, algo que Ruth Amossy não pontua em seus escritos.

5.3 O discurso testemunhal

No primeiro capítulo, discutimos a *literatura de testemunho* como um gênero voltado para a discursivização do trauma. Nesse momento, examinaremos as especificidades argumentativas pertencentes ao discurso testemunhal, nos apoiando nas contribuições oferecidas por Ruth Amossy em seu texto *L'espèce humaine de Robert Antelme ou les modalités argumentatives du discours testimonial*.

O primeiro ponto levantado pela pesquisadora francesa diz respeito ao surgimento de um paradoxo, pelo fato de que o discurso testemunhal é fundamentado no sujeito que fala, porém ele prima pelo recuo da subjetividade. Instigante pensar no ponto de contato com o pensamento do próprio Claude Lanzmann, cujo interesse é a tentativa de se desvencilhar da individualização, uma vez que os sobreviventes teriam como função primária o fato de serem porta vozes daqueles que sucumbiram perante o sistema totalitário. Segundo Amossy, “o discurso testemunhal pode, portanto, ser definido como um ato de linguagem, no qual o sujeito se engaja através de uma asserção biográfica¹⁴⁸” (AMOSSY, 2004, p. 2. Tradução nossa).

¹⁴⁸ No original: “le discours testimonial peut alors se définir comme un acte de langage par lequel le sujet s’engage à travers l’assertion biographique”.

Entram em cena as noções de legitimidade e veracidade, na medida em que o sujeito assumiria a responsabilidade (e Amossy destaca as esferas jurídica e moral) sobre o que é narrado. Aqui, percebemos o distanciamento existente entre as categorias testemunha ocular (*bystanders*) e testemunha da violência (*victims*), pensando que a segunda oferece o engajamento a partir dos relatos, sendo composto por aqueles que conjugam as relações dêiticas *Eu estava lá* com o *Eu aqui agora*. O *ethos* construído pelo locutor “está no centro do discurso testemunhal, tanto no nível do enunciado como no nível da enunciação. No plano do dizer, o sujeito falante deve projetar a imagem de um testemunho confiável¹⁴⁹” (AMOSSY, 2004, p. 2. Tradução nossa).

Para tanto, aquele que produz o testemunho precisaria conjugar a objetividade perante a subjetividade, ou seja, conferir eco para a dinâmica paradoxal existente entre o apagamento enunciativo e a tomada de posição. Como o discurso testemunhal prima pela busca de um recuo subjetivo, Amossy o coloca na esfera da dimensão argumentativa, na qual a adesão viria sem a necessidade de uma intencionalidade evidenciada por parte do orador. O que temos é o relato, que traz, de acordo com a pesquisadora francesa, a dupla dificuldade de expressar uma experiência carregada emocionalmente e transmitir algo fora dos padrões. Em decorrência disso, temos a possibilidade de adesão à causa, segundo a qual, os regimes totalitários não podem ter espaço em sociedades marcadas pelo ideal democrático. O relato seria, nessa perspectiva, um instrumento de reverberação dos acontecimentos traumáticos.

De acordo com Ruth Amossy, existem dois componentes do discurso testemunhal que, a nosso ver, realçam a potência descritiva, o que nos leva a pensar na importância da categoria *enargeia* em sua organização. O primeiro é a *écriture blanche*, que está relacionada à expressão detalhista do universo narrado. Temos a presença de um locutor onipresente, que, apesar de uma busca pela objetividade, acaba deixando em seu texto marcas de subjetividade (discurso em primeira pessoa), construído com frases curtas, presença de axiológicos, além de um tom proeminentemente emocional. O segundo elemento é a *écriture parataxique*, que aciona uma experiência auditiva e visual. O que se tem nesse dispositivo é um efeito (sensação de uma zona inacessível), com estilo cru, seco e formado por justaposições.

¹⁴⁹ No original: “[...] l’ethos [...] que le locuteurs construit de sa propre personne, est au centre du discours testimonial au niveau de l’énoncé comme de l’énonciation (Amossy 1999). Sur le plan du dire, le sujet parlant doit projeter l’image d’un témoin fiable”.

Amossy utiliza como estudo de caso a seminal obra de Robert Antelme – *A espécie humana* – e a partir desse texto, ela observa que a sintaxe do discurso testemunhal é reduzida e desprovida de subordinações. Nesse mecanismo, a pesquisadora aponta um deslizamento constante entre efeitos de coletividade e efeitos de anonimato, o que contribui para a existência de um sujeito coletivo, que fala em nome de outros (daí a ideia de ele ser porta voz daqueles que não conseguiam sobreviver). Embora sejam discursos emocionais, e a teórica aponta a inscrição de algumas emoções, tais como a angústia, a vergonha, o desgosto, a indignação, e acrescentamos, a tristeza, o que se vê muito fortemente é a evocação das, identificadas pela autora, sensações frias, tais como o cansaço, a fome e o frio. Isso se deve pelo fato de que tais relatos, quando se pensa no acionamento da relação dêitica *eu estava lá*, foram construídos em um universo concentracionário marcado pela despersonalização, que funciona como um estágio para a desumanização.

A questão que se coloca: como mostrar esse processo de desumanização existente nos campos com vistas à persuasão? A quem se direciona o testemunho?

Os testemunhos dos campos não fornecem alocação precisa, não tendo nenhum endereço. Poder-se-ia dizer, nos termos de Perelman, que ele se destina a um auditório universal, na medida em que pressupõe uma ordem de valores que releva da "normalidade" no sentido mais elementar - o que separa o humano do inumano. [...]. Com efeito, o fato de partilhar com o receptor um sistema de valor permite argumentar sem ter de se pronunciar expressamente. O que é mostrado nos campos, sem qualquer comentário, inscreve o pathos fora de qualquer marca de afetividade – e isso precisamente na medida em que os fatos relatados violam ostensivamente todas as normas e valores reconhecidos pelo leitor implícito, bem como pelo falante¹⁵⁰ (AMOSSY, 2004, p. 6. Tradução nossa).

É paradoxal pensar na conjugação de uma argumentação que visaria a minimizar marcas de subjetividades com a legitimidade concernente àquele que oferece o testemunho. Amossy explica essa dinâmica mediante a ideia de que os valores contrários ao totalitarismo nazista são universais. Contudo, há um ponto que merece a nossa atenção. É sabido que a pesquisadora francesa analisa a obra *A espécie humana*, de Robert Antelme. Com isso, é relevante examinar em qual categoria o escritor da supracitada obra se encaixa. Estamos falando de um prisioneiro político – membro do

¹⁵⁰ No original: “Les témoignages des camps ne se donne pas d’allocutaire précis, et ne comporte aucune adresse. On pourrait dire, dans les termes de Perelman qu’il se destine à un auditoire universel dans la mesure où il présuppose un ordre de valeurs relevant de la “normalité” au sens le plus élémentaire – celui que sépare l’humain de l’inhumain. [...]. En effet, le fait de partager avec l’allocutaire un système de valeur permet d’argumenter sans avoir à se prononcer expressément. Ce qui est montré des camps sans aucun commentaire provoque le pathos en- dehors de toute marque d’affectivité – et cela justement dans la mesure où les faits rapportés enfrennent ostensiblement toutes les normes et valeurs reconnues par le lecteur implicite aussi bien que par le locuteurs”.

partido comunista francês – cujas vivências, embora traumáticas a ponto de o inserirem na categoria *vítimas*, diferem daquilo que foi experienciado pelas *vítimas*, cujo “crime” foi pertencer à raça judia, proeminentes em *Shoah*.

Ainda assim, mesmo com a asserção *eu estava lá*, que, a primeira vista, conferiria subjetividade e individualidade, o discurso testemunhal traz consigo um efeito de objetividade. O que nos parece é que esse recuo subjetivo se deve ao estatuto concedido àqueles que testemunham: eles são porta-vozes e a inscrição das emoções pode ser pensada em uma alçada de compartilhamento. Raros são os momentos em que a emoção da tristeza, por exemplo, emerge, exclusivamente, de forma particularizada (uma situação de sofrimento experienciada por alguém que estava sozinho) e isso se deve ao fato de que existe, conforme apontamos anteriormente, um efeito de coletividade.

Diante do que foi ensaiado, estamos de acordo com a problematização realizada por Ruth Amossy (2004), ao atestar que a construção argumentativa do discurso testemunhal se volta para a revelação das aberrações consequenciais à lógica do sistema concentracionário. “O discurso testemunhal desempenha aqui as suas funções, fazendo menção não somente aos fatos, mas também ao estado de espírito e à doutrina que são a sua causa¹⁵¹” (AMOSSY, 2004, p. 7. Tradução nossa). Neste caso, é possível presumir acerca do caráter reflexivo existente em torno do discurso testemunhal, voltado para uma espécie de concessão da palavra para aqueles que, durante a vivência concentracionária, foram silenciados.

É interessante raciocinar que esse silenciamento não é uma particularidade apenas da realidade dos campos de concentração e extermínio. Ele acontece, ainda, em duas lógicas, instauradas após a queda do regime nazista: em primeiro lugar, temos uma visada exógena, em que há uma espécie de denegação e de recusa na recepção dos testemunhos: “Os primeiros testemunhos dos sobreviventes dos campos da morte não foram ouvidos e foi preciso esperar pelos anos 60 e, nomeadamente Elie Wiesel, para que o Ocidente começasse a falar das vítimas da Shoah¹⁵²” (GRINSHPUN, 2019, p. 3. Tradução nossa).

¹⁵¹ No original: “Le discours testimonial remplit ici ses fonctions en faisant état, non seulement des faits, mais de l’état d’esprit et de la doctrine qui en sont la cause”.

¹⁵² No original: “Les premiers témoignages des rescapés des camps de la mort n’ont pas été entendus et il a fallu attendre les années 1960 et notamment Elie Wiesel pour que l’Occident commence à parler des victimes de la Shoah”.

Há, ainda, a visada endógena, na qual se percebem marcas proeminentes, tais como: os travamentos, os silêncios e os lapsos. À vista disso, estamos nos referindo ao silêncio enquanto categoria constitutiva do sentido (ORLANDI, 1997). Eni Orlandi trabalha na percepção do silêncio, enquanto categoria constitutiva e enquanto consequência de uma política de estado (o silenciamento). Iremos um pouco além do que a autora teoriza, pensando na constituição do discurso testemunhal. O silêncio, e isso é perceptível em *Shoah*, é uma presença marcante nesse tipo de discurso. Ele fornece uma orientação discursiva aos testemunhos, isto é, ele materializa a presença do trauma. As consequências oriundas desse trauma acabam sendo os travamentos, lapsos, silêncios..., que no documentário são marcas passíveis de serem incorporadas na montagem, isto é, podem se inscrever na tomada (no fio do discurso fílmico).

À guisa de conclusão, é oportuno apontar, ainda em Amossy (2004), três caracterizações marcantes do discurso testemunhal: a primeira diz respeito ao deslizamento do tempo presente, no que tange ao intercâmbio temporal (experiência presente – *eu, aqui e agora* – em fricção com a experiência vivida – *eu estava lá*). Para Amossy, “este efeito é criado por uma mistura dos tempos verbais, que confunde a fonte de enunciação e restitui o eu como outro, na sua faculdade de julgar, de pensar, de analisar, formulando o que não pôde ser dito na fase de degradação¹⁵³” (AMOSSY, 2004, p. 9).

A segunda caracterização é uma consequência da primeira, existindo um efeito de retrospectão, ou seja, uma distância entre o narrador e o seu *eu* do passado. Amossy se pergunta, e essa é uma questão ontológica ao discurso testemunhal, cuja resposta é de difícil alcance, *quem fala? O prisioneiro ou o narrador?* O único ponto a ser levantado é que tais categorias estão amalgamadas e a segunda acaba se alimentando da primeira, as tornando indissociáveis.

Por fim, temos o fenômeno, apontado por Amossy, de dissimulação da orientação argumentativa mediante o efeito de apagamento enunciativo. Para a autora, a dimensão argumentativa se constrói através da relação factual. Os *retornantes*, agindo como porta vozes, ao invés de particularizar as experiências, denunciam a lógica do sistema concentracionário. Há um equilíbrio difícil entre o apagamento da subjetividade e a tomada de posição, e esse paradoxo se mostra claro, no momento que percebemos a

¹⁵³ No original: “cet effet est crée par un mélange des temps verbaux qui brouille la source d’énonciation et restitue au je comme autre sa faculté de juger, de penser, d’analyser en formulant ce qui n’a pu trouver à se dire dans la phase de dégradation”.

inscrição de comentários e julgamentos de valor que emergem em discursos preconizados por meio do desinvestimento de subjetividade (Amossy, 2004).

Como refletir sobre as questões desenvolvidas por Ruth Amossy, cujo olhar estava voltado para uma obra pertencente ao gênero da literatura de testemunho, no trabalho de Claude Lanzmann? Há um elemento diferenciador entre um relato testemunhal encerrado em livro e um relato testemunhal operacionalizado pelo suporte do audiovisual, com a presença de um entrevistador. A diferença é, justamente, a mediação.

As caracterizações apontadas por Ruth Amossy, no entendimento do funcionamento do discurso testemunhal, podem ser consideradas em *Shoah*, mas é importante fazer uma relativização, que está relacionada a uma intervenção mais marcada da parte de Claude Lanzmann. Essa foi uma questão que abordamos ao longo de toda a tese, mas é pertinente retomar nesse espaço, pois estamos lidando com tipificação do discurso testemunhal. Em diversos momentos, e veremos isso com mais clareza no último capítulo, o diretor mobiliza os dizeres, os dirigindo para o que lhe parecia ser mais conveniente. Não há a concessão de uma liberdade plena ao *ator social*, havendo momentos de insistência da parte de Lanzmann, mesmo em situações de transbordamento emocional.

Há algo maior, no entendimento de Lanzmann, que passaria por cima de individualidades. O que está em jogo não é uma potencial catarse do *ator social*, mesmo ela podendo acontecer e culminar na *perlaboração* do passado, consequencial ao desenvolvimento do trabalho de luto. Não estamos afirmando, com isso, que Lanzmann seria insensível, não nos parece possível atestar essa adjetivação, mas a imagem que ele cria para si é de alguém metódico, prático, que sabe, exatamente, qual a direção que seu documentário deve tomar.

É notável, diante do que foi expresso em linhas anteriores, a diferença entre *Shoah* e *A espécie humana*. A obra de Robert Antelme também traz uma mediação, mas ela se instauraria no momento posterior à escrita, algo situado nos movimentos de revisão e edição do material. *Shoah*, por outro lado, apresenta uma instância de mediação sincrônica à enunciação fílmica, além de, ao final das filmagens, o mediador das entrevistas editar o material, conferindo ordenamento (*disposição*) e chamando a atenção para os recortes fílmicos que estariam de acordo com o seu projeto de fala.

Claude Lanzmann estava longe de adotar uma postura passiva, calcada apenas na escuta. Não era “apenas filmar, mas deter, para começar aquela torrente de palavras-

capitais que eu liberava com minhas perguntas, aquelas recordações, preciosas como ouro e sangue que eu estava reavivando” (LANZMANN, 2011, p. 414). Vejamos um movimento contrário ao que foi expresso no excerto anterior: “eu era uma bomba, mas uma bomba inofensiva: faltava o detonador. Treblinka foi o lançamento, eu explodi naquela tarde com uma violência insuspeita e devastadora” (LANZMANN, 2011, p. 411). O primeiro fragmento é pautado por uma espécie de travamento – *não apenas filmar, mas deter*. O segundo, por outro lado, demonstra, de forma manifesta, a intencionalidade em operar um transbordamento, com os termos utilizados pelo cineasta metaforizando essa dinâmica explosiva – *bomba, detonador, violência, devastadora*.

Em primeiro lugar, a *objetividade*, proeminente no discurso testemunhal fica comprometida quando estamos diante de uma figura orientadora como Claude Lanzmann. Estamos diante, portanto, de um balanceamento desigual entre a objetividade e a subjetividade. Novamente, queremos chamar a atenção para o fato de não estarmos lidando com o sujeito, enquanto centro do sentido, em uma existência tida como espontânea (Pêcheux, 2014). Ao pensar a figura de Claude Lanzmann, estamos, conforme indicamos em nosso texto, considerando os imaginários circulantes, os valores, crenças, enfim, aquilo que no entendimento de Ruth Amossy (2018) seria o “cimento” da argumentação: a *doxa*.

Aproveitando o “gancho” presente na última linha, lidemos com o segundo ponto diferenciador de um trabalho como *A espécie humana* e *Shoah*. Em termos de argumentação, como podemos caracterizar as duas obras? Ruth Amossy insere o livro de Robert Antelme na condição de uma atividade marcada pela dimensão argumentativa. Isso se deve por ser um texto que se pauta pela objetividade, no sentido de que os próprios relatam, sem a necessidade de uma intencionalidade mais marcada, propiciarem a adesão.

Temos algo diferente em *Shoah*, principalmente em função de sua figura mediadora – Claude Lanzmann –, que pauta os entrevistados, frisa questões que ele julga mais pertinentes, insiste em temas considerados complexos e sensíveis aos *atores sociais*. Além disso, ele recorta o material, edita, insere imagens de cobertura, escolhe ângulos e movimento de câmera. Não podemos atestar a primazia da objetividade nesse trabalho. Ele seria, nesse sentido, situado no eixo da dimensão argumentativa ou da finalidade argumentativa?

Uma questão que nos parece interessante é não lidar com tais categorias de forma estanque. Entretanto, tomando como base aquilo que foi desenvolvido por Ruth

Amossy (2004; 2018), acreditamos que *Shoah* está imerso em um entre-lugar, por trazer elementos decisivos do discurso testemunhal (dimensão) com a condução mais marcada pelo documentarista. Esse segundo elemento faria com que a “balança” pendesse para o lado da finalidade argumentativa, contudo, o que nos parece mais importante do que taxonomias, é discutir os efeitos de sentido mobilizados e suscitados por seu diretor. O último capítulo, de alguma forma, percorrerá esse caminho.

CAPÍTULO 6

ANÁLISE ARGUMENTATIVA DO DOCUMENTÁRIO *SHOAH*: O DISPOSITIVO DA *ENARGEIA* E A MOBILIZAÇÃO DAS EMOÇÕES

Introdução

Existe uma estratégia, levando em consideração os trabalhos em Análise do Discurso, que consiste em apresentar, inicialmente, uma discussão teórica, seguida da explicitação da metodologia para, por fim, desenvolver a análise do *corpus*. Esse *modus operandi* se faz notar, por exemplo, em nossa dissertação de mestrado e ele tem como ponto positivo o fato de preparar o leitor, isto é, conferir um horizonte teórico e metodológico que possibilitaria uma melhor apreensão dos conteúdos desenvolvidos nas análises. O ponto negativo é o distanciamento do texto analisado, o que poderia provocar certa diluição desse *corpus*.

Para essa tese de doutorado, procuramos estabelecer o meio-termo, uma vez que o documentário *Shoah* está situado ao longo de todo o texto, havendo ainda a diluição das análises no decorrer da escrita. Em função disso, não julgamos conveniente caracterizar esse capítulo como sendo aquele destinado às análises, pois acreditamos que elas emergem em páginas anteriores. O que buscamos é pensar esse espaço como sendo destinado a examinar a mobilização emocional, em fricção com a categoria retórica da *enargeia*. É sabido que a produção fílmica de Claude Lanzmann é marcada pela opulência, em seu potencial analítico. Não buscamos, diante disso, esgotar as possibilidades, mas, ao contrário, oferecer uma leitura para esse material. Esse é um empreendimento que vem sendo desenvolvido nas páginas anteriores de nossa tese, culminando nesse derradeiro capítulo.

O primeiro ponto a ser destacado é atinente ao entrelaçamento do relato testemunhal com a noção de descrição vívida. Parece-nos que tais categorias estão amalgamadas, oferecendo gatilhos para as emoções. Nosso interesse é examinar a discursivização da tristeza, bem como a mobilização de outras emoções suscitadas na produção fílmica. Explicando melhor: a tristeza, expressa pelos *atores sociais*, pode ser entendida como um gatilho para emoções no espectador, um *fazer sentir*. Explicando melhor, os entrevistados expressam emoções, o que pode suscitar emoções no espectador. Sabendo disso, o diretor vai, de algum modo, orientando o discurso para leva-los a expressar emoções. Lanzmann não detém o pleno controle nesse processo, mas ele confere uma orientação nessa cena de interação. Ele quer, com o documentário, impactar, fazer-sentir. Não estamos, e isso é fundamental, interessados em examinar as emoções sentidas, por não termos ferramentas analíticas para desenvolver esse método.

Vamos, ao contrário, examinar a expressão da tristeza e os efeitos consequenciais de sua emergência na mobilização de outras emoções.

Ao conferir destaque para a expressão da emoção da tristeza, estamos, por conseguinte, eliminando a categoria *perpetradores* (*perpetrators*) de nosso escopo. Isso não quer dizer que as instâncias actanciais pertencentes a essa categoria não expressam, ou pelo menos tentam (Franz Grassler, principalmente), em alguns momentos, expressar essa emoção. A justificativa para nossa escolha é perceber os efeitos de uma inscrição mais marcada da tristeza – algo pouco notado nos perpetradores –, que funcionaria como uma instância de mobilização. Ademais, no que tange às testemunhas oculares (*bystanders*), acreditamos que Jan Karski – responsável por uma descrição pormenorizada e impactante do Gueto de Varsóvia – e Henrik Gawkowski – maquinista que levava as vítimas para o campo de Treblinka – sejam aqueles que oferecem materializações de eclosão da tristeza.

Isto posto, nossa principal categoria a ser analisada é a das *vítimas*, privilegiando os relatos oferecidos por elas sobre as vivências nos campos de extermínio e nos guetos. Julgamos nodal a verificação da ação do tempo e do espaço, como suscitadores de emoções, no tocante à dinâmica estabelecida entre duas tríades dêiticas: *eu estava lá* e *eu, aqui e agora*.

A emergência da *enargeia*, categoria encerrada na tessitura textual dos discursos testemunhais – esse é um pressuposto defendido em nossos escritos – se dá em meio a um distanciamento tempo/espaço e isso se deve ao fato de que o Holocausto é um *evento limite* (Agamben, 2008), que implica na presentificação do passado (*embreagem temporal*). Ademais, deve-se considerar a circunscrição do trauma, cuja lógica de funcionamento é oferecer uma incompletude ontológica à linguagem. Com isso, conforme apontamos em páginas anteriores, não se preconiza um testemunho marcado pela busca de uma verdade que não cede espaço para a ficcionalização, para os travamentos e para as rupturas. A ação do trauma traz consigo uma cisão no testemunho, e isso é facilmente perceptível em *Shoah*.

Nessa acepção, é mais eficiente evocarmos verossimilhança em detrimento de uma verdade absoluta e soberana. Eis um ponto central para o acionamento da argumentação retórica em discursos testemunhais, já que a retórica se inscreve no campo do verossímil, da possibilidade, da contingência. Retomando a noção de trauma e suas implicações na representação de ocorrências impactantes, no que tange à representação documental estruturada nas interações e nas representações ficcionais, é

pertinente apresentar um questionamento oferecido pelo filósofo francês Jacques Rancière: “O que quer dizer exatamente quando se fala que certos seres, acontecimentos ou situações são irrepresentáveis por meio da arte?” (RANCIÈRE, 2012, p. 119). O primeiro ponto destacado pelo autor diz respeito à impossibilidade de tornar presente a essencialidade do representado em questão. No caso de *Shoah*, essa interdição se deve à ação do trauma, que provoca uma ruptura na potência da linguagem.

Em segundo lugar, o pesquisador percebe que essa irrepresentabilidade se deve à natureza dos meios e do evento em si, sendo três caracterizações importantes nesse processo dissonante:

Em primeiro lugar, pelo excesso de presença que é uma traição à singularidade do acontecimento ou da situação. [...] Em segundo lugar esse excesso de presença material tem por correlato um status de irrealidade que retira da coisa representada seu peso de existência. [...] Em terceiro, enfim, esse jogo de excesso e da falta funciona segundo um modo de endereçamento específico que entrega a coisa representada a afetos de prazer, de jogo ou da distância incompatíveis com a gravidade da experiência que ela contém (RANCIÈRE, 2012, p. 120).

Os apontamentos anteriores servem para identificar o turbulento horizonte a ser traçado por Claude Lanzmann, pensando nas etapas do *edifício retórico* (*invenção, elocução, disposição, ação e memória*). Embora o diretor traga seus anseios, valores e crenças, na elaboração do projeto de fala existem elementos dóxicos circulantes, que foram constituídos, em uma espécie de fortuna crítica. É nesse ínterim que apresentamos os problemas apontados no capítulo 1, em relação a filmes como *A lista de Schindler* e *A vida é bela*, criticados pelo emprego de um tom passível de corromper a natureza irrepresentável do Holocausto. O exercício cinematográfico de Claude Lanzmann, tendo em mente essas implicações, se dá em uma espécie de margem de manobra, na qual o diretor estabelece escolhas, empregando e interditando estratégias. O pesquisador francês Michel Marie oferece um instigante olhar a respeito da linguagem cinematográfica, ao atestar que

foi porque quis contar histórias e veicular ideias que o cinema teve de determinar uma série de procedimentos expressivos; é o conjunto desses procedimentos que o termo linguagem inclui. [...] A linguagem cinematográfica é duplamente determinada: primeiro, pela história; depois, pela narratividade (AUMONT [et al.], 2013, p. 169)

Em *Shoah*, há uma correlação de três inscrições languageiras: a linguagem verbal – proeminente, por estarmos diante de uma produção fílmica cujo ordenamento se dá na interação entre diretor e entrevistados; a linguagem não verbal, originária da condução das interações, e que possui relação direta com a mobilização das emoções; e a

linguagem cinematográfica, relativa às ferramentas e estratégias fílmicas empregadas pelo documentarista e que se inscreve na categoria do *logos*. Em nossa análise, lidaremos com o entrelaçamento languageiro, dando importância à retroalimentação circunscrita à produção dos efeitos de sentido almejados pelo cineasta, enfatizando que as emoções se fazem presente nas três inscrições languageiras.

Quando se fala em argumentação retórica, é fulcral considerar o gerenciamento imagético existente na composição, por exemplo, de um discurso fílmico do gênero documentário. Há, evidentemente, a construção de imagens de si e do outro, mas há um caráter ambíguo circunscrito a esse fenômeno. Há um notório dobramento: em primeiro lugar, não é nosso objeto o *sujeito psicológico* (individual), mas, sim, a apreensão imagética e categorizada desses indivíduos. Não se busca, com isso, analisar psicologicamente determinados sujeitos, mas, sim, perceber na materialidade do discurso fílmico, marcas de emoção e de construção dessas imagens (*ethos*). Em segundo lugar, é fundamental perceber a imagem (registro de câmera) como mediadora, já que estamos lidando com uma produção audiovisual. A própria existência dessa mediação implica na lógica de funcionamento do procedimento de interação, pois

a imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito. Essas operações mobilizam funções-imagens diferentes, sentidos distintos da palavra imagem. Dois planos ou encadeamentos de planos cinematográficos podem, assim, depender de uma *imagéité* diferente (RANCIÈRE, 2012, p. 14).

O que se nota, no fragmento anterior, é que os elementos constituidores da composição de determinadas cenas e tomadas estão longe de serem fortuitos. Existem intencionalidades nas operações concernentes àquilo que é da ordem do dizível e do visível, implicando nessa percepção de causalidade e repercussão, defendida por Jacques Rancière. Com isso, postulamos que, para o projeto de fala de Claude Lanzmann, os movimentos de câmera, a composição dos quadros, o ordenamento das entrevistas, entre outras estratégias, trazem consigo efeitos de sentido. Essa ideia de *imagéité* seria justamente o entrelaçamento vigorado entre os elementos que compõem o espaço cinematográfico e suas funcionalidades. É perceptível, em *Shoah*, uma série de imagens que se inscrevem na ordem da *intericonicidade*, ou seja, já foram acionadas em outras materialidades languageiras, contudo, a funcionalidade acaba sendo o componente que justificaria a presença delas no fio do discurso fílmico.

Ao caracterizar, juntamente com Bill Nichols (2014), o documentário como um recorte subjetivo da realidade, é pertinente pontuar que sua voz “fala por intermédio de

todos os meios disponíveis para o criador. Estes meios podem ser resumidos como seleção de som e imagem, isto é, elaboração de uma lógica organizadora para o filme” (NICHOLS, 2014, p. 76). Em outro fragmento instigante, o pesquisador americano atesta que o gênero em questão “procura transmitir aos espectadores a sensação de envolvimento emocional ou comprometimento com as pessoas e questões retratadas” (NICHOLS, 2014, p. 129). Como concatenar os excertos destacados com a *mise-en-scène* mobilizada por Claude Lanzmann?

Para o primeiro fragmento, temos o procedimento da seleção, consequencial à *invenção*, que compreende o projeto de fala do locutor/documentarista. Para a elaboração de uma lógica organizadora, é preciso “dialogar” com os valores circulantes, com as crenças e imaginários instaurados para, em seguida, se municiar das ferramentas da linguagem cinematográfica. Não queremos afirmar, com isso, que as produções fílmicas são marcadas pela repetição de padrões, pois o que é da ordem do individual também é apreciado, logicamente em fricção com o que circula coletivamente.

Partindo para uma exemplificação mais concreta, em *Shoah*, e isso foi afirmado em nossa tese, há a interdição das imagens de arquivo e a proeminência de deportados que faziam parte do *comando especial*. Além disso, é notório que o dispositivo da tradução é mantido no fio do discurso, já que o diretor entrevista *retornantes* oriundos de diversas localidades. Por fim, temos a contemplação das três categorias (*perpetradores*, *testemunhas oculares* e *vítimas*), com a condução da interação diferenciada, de acordo com as especificidades de cada uma. Mas não apenas isso, o diretor seleciona movimentos de câmera, determina os registros captados pela câmera, monta o material (mantendo e descartando elementos), de acordo com suas intencionalidades.

No que tange ao segundo excerto de Bill Nichols, há dois elementos que se revelam fundamentais: *envolvimento emocional* e *comprometimento*. Há duas instâncias implicadas nesses elementos destacados: a primeira é focada no *ator social*, cuja mobilização das estratégias fílmicas, com destaque para a condução do diretor, traria uma impressão de cumplicidade e de adesão ao projeto concebido por ele, com exceção às entrevistas polêmicas construídas com os *perpetradores* e algumas *testemunhas oculares*. Essa é a instância instauradora das emoções no discurso fílmico.

A segunda instância é a do *sujeito espectador* e, nesse ínterim, façamos uma ponderação. Conforme expressamos em páginas anteriores, assim como não estamos voltados para as emoções sentidas pelos entrevistados, também não nos vinculamos à

estética da recepção, isto é, o impacto direto no espectador não será abordado em nosso empreendimento. Contudo, há uma inter-relação instigante, no que tange à inscrição das emoções, e ela se dá por intermédio da dinâmica de identificação, mobilização e envolvimento entre as instâncias. Essa dinâmica acaba sendo crucial, pois, conforme percebemos na obra de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014), é preciso ter em mente as disposições de seus ouvintes, o que teria uma relação direta com a identificação, mobilização, envolvimento e empatia. Para um projeto de fala calcado na dimensão argumentativa – conforme Ruth Amossy (2004) adjetiva o discurso testemunhal –, as disposições do auditório são elementos prementes.

A partir dessas considerações iniciais, façamos um questionamento: o que significa analisar discursivamente uma obra fílmica? O ponto de partida é perceber, mesmo na teorização que se faz da linguagem cinematográfica, as possibilidades circunscritas à análise textual fílmica. Para Michel Marie, “Falar de ‘texto fílmico’ é, portanto, considerar o filme como discurso significante, analisar seu(s) sistema(s) interno(s), estudar todas as configurações significantes que são possíveis nele observar” (AUMONT [et al.], 2013, p. 169).

Em uma leitura semiológica, Michel Marie (2013) observa a existência de duas conduções distintas: a primeira estudaria o filme como mensagem, veiculada por códigos cinematográficos e a segunda se volta para o sistema inerente ao filme, alheio à “figura da linguagem cinematográfica, mas em relação às outras configurações significantes empregadas no mesmo filme e com sentido que estas geram” (AUMONT [et al.], 2013, p. 170). A questão que se coloca: onde entraria a Análise do Discurso?

A análise do discurso visa fazer compreender como os objetos simbólicos produzem sentidos, analisando assim os próprios gestos de interpretação que ela considera como atos no domínio simbólico, pois eles intervêm no real do sentido. A Análise do Discurso não estaciona na interpretação, trabalha seus limites, seus mecanismos como parte dos processos de significação (ORLANDI, 2015, p. 24).

Podemos afirmar a partir da fala de Eni Orlandi que a Análise do Discurso estaria vinculada à construção de uma leitura de conjuntura, ressaltando as condições de produção do discurso, determinadas pelo horizonte de possibilidades inscritas em uma doxa. Além disso, a autora se volta para examinar o estatuto dos sujeitos instaurados em determinados textos e como eles mobilizam estratégias para fazer veicular seus projetos de fala. E aqui destacamos a Análise Argumentativa do Discurso, que se volta nesse procedimento de mobilização, isto é, “busca compreender como os elementos de um saber compartilhado autorizam um empreendimento de persuasão” (AMOSSY, 2018, p.

111). Esse empreendimento implica uma manifestação explícita ou tácita, dependendo da natureza dos projetos de fala. Para a pesquisadora francesa,

A análise da argumentação no discurso a concebe como enraizada em uma *doxa* que atravessa inconscientemente o sujeito falante, que a ignora porque está profundamente imerso nessa argumentação. Se a argumentação implica uma intencionalidade e uma programação, estas se revelam tributárias de um conjunto dóxico que condiciona o locutor, no qual ele está, muito frequentemente, longe de ter clara consciência. [...]. O locutor, que se ensaja em uma troca para pôr em evidência o seu ponto de vista, está tomado por um espaço dóxico que determina a situação de discurso em que ele argumenta, modelando a sua palavra até o centro de sua intencionalidade e de seu planejamento (AMOSSY, 2018, p. 112, 113).

Em linhas gerais, existe a percepção de que Claude Lanzmann exerce a função de locutor. Por esse ângulo, e o excerto anterior deixa isso claro, temos a interferência do *espaço dóxico*, conforme identificado por Amossy no excerto anterior, que funciona como um elemento de regulação, determinando as estratégias e guiando as intencionalidades do documentarista. O saldo obtido nessa dinâmica é a materialização do projeto de fala no fio do discurso fílmico, com a proeminência de categorias e estratégias empregadas pelo cineasta.

Nesse capítulo, analisaremos uma categoria central – *pathos* –, privilegiando a emoção da tristeza, que, em nosso entendimento, é passível de ser interpretada como o fio condutor do documentário. Para tanto, dividiremos o capítulo em duas partes: na primeira, abordaremos o papel das emoções na Análise Argumentativa do Discurso, levando em consideração as teorizações propostas por autoras como Ruth Amossy e Helcira Lima. Discutiremos, ainda, de forma dirimida, a inicial proscrição dessa categoria nos estudos argumentativos e como ela foi sendo revitalizada em postulados teóricos mais contemporâneos.

Na segunda, investigaremos a mobilização das emoções, expressas e suscitadas. Serão selecionados os *atores sociais* que se enquadram na categoria *vítimas*, além de alguns, identificados como *testemunhas oculares*, cujos proferimentos conferem vazão para a emergência da tristeza. A escolha privilegiará sujeitos que oferecem amostragens significativas para o empreendimento teórico que objetivamos desenvolver, isto é, pensar a tristeza como um ponto de partida. É a partir dela, que apontaremos o funcionamento da categoria da *enargeia*, por exemplo. Para esse tópico, destacaremos eixos temáticos impulsionadores do engendramento dessa emoção, além de perceber sua

relação com outras emoções, tais como *tranquilidade*¹⁵⁴, compaixão e vergonha, por exemplo.

6.1 O papel das emoções na Análise Argumentativa do Discurso

A tantas vezes citada Emmanuelle Danblon, aponta, em diversos textos, diferenciações entre os pensamentos platônico e aristotélico. Em texto recente, Danblon (2020) discute o antagonismo existente entre o espírito crítico idealista e o espírito crítico realista. O primeiro é pertencente à corrente avaliativa, calcado na busca por incorreções, erros e manipulações. É notadamente uma linha de raciocínio de inspiração platônica e que encontra eco nos estudos argumentativos realizados, por exemplo, pela Escola de Amsterdam¹⁵⁵.

O segundo espírito, para a autora francesa, é voltado para a capacidade de lidar com argumentos e raciocínios de forma lúcida, sem estipular juízos prévios que abririam brechas para potenciais modelos avaliativos. Para essa corrente, de inspiração aristotélica, a teoria da argumentação que melhor ilustra o seu funcionamento é o *Tratado da argumentação: a nova retórica*, escrito em 1958, por Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca. Danblon observa que, para o engendramento desse espírito crítico realista, “é preciso aceitar a variedade de auditórios e flexibilizar o nosso ideal de racionalidade, associando a ela a ideia de ‘razoável’¹⁵⁶” (DANBLON, 2020, p. 2. Tradução nossa).

Não é fortuito evocar esse texto de Emmanuelle Danblon: em primeiro lugar, ele é notável, pois vemos de forma clara, a convocação à concepção de uma retórica sedimentada pelo humanismo. É em função disso que temos a abertura de uma brecha para perceber a existência de um campo povoado por diversos pontos de vista, que disputam a adesão de determinados auditórios, levando em consideração a

¹⁵⁴ Em diversas traduções da *Retórica* de Aristóteles, essa emoção recebe outra designação, qual seja *calma*. Estamos utilizando a tradução de Edson Bini, presente na edição lançada pela Edipro em 2011, que optou pela utilização do termo *tranquilidade*.

¹⁵⁵ Em seu dicionário da argumentação, Christian Plantin concede espaço para apresentar a Escola de Amsterdam, doravante nomeada de Pragma-Dialética. O autor destaca a atuação de dois teóricos: Rob Grootendorst e Franz H. van Eemeren, que desenvolveram seus estudos em meados dos anos de 1980. A Pragma-Dialética sustenta seus postulados nos atos de linguagem, conferindo, de acordo com Plantin, uma nova concepção da dialética. Trata-se de uma abordagem normativa, na qual a inscrição da avaliação dos argumentos é fundamentada em um sistema de regras marcado pela resolução racional dos diferentes pontos de vista.

¹⁵⁶ No original: “il faut accepter la variété des auditoires et assouplir notre idéal de rationalité, en lui associant une certaine idée du ‘raisonnable’”.

verossimilhança. Não há verdades fixas e o elemento normativo acaba sendo dirimido, embora ele possa emergir no resgate das condições de produção de determinados enunciados argumentativos. Um exemplo basilar é o artigo escrito por Christian Plantin (2016), que contempla a nefasta obra *Minha luta*, escrita pelo ditador alemão Adolf Hitler. Plantin objetiva estudar o funcionamento argumentativo do mencionado livro, contudo, a normatividade acaba, sub-repticiamente, aparecendo no resgate das condições de produção do discurso.

Ao trazer o supramencionado texto, corroboramos com o ponto de vista de Emmanuelle Danblon, segundo o qual as práticas humanas carregam consigo um desejo de racionalidade. A respeito dessas práticas, a retórica acaba ocupando uma posição de destaque, por conferir ao indivíduo o talento para figurar o mundo a seu modo (Danblon, 2013). Contudo, e esse é o segundo lugar, em Danblon (2020) há uma discussão frutífera que nos possibilitará compreender o papel das emoções nos estudos argumentativos.

A pesquisadora francesa problematiza os conceitos de pós-verdade e conspiracionismo, preconizando um novo regime de racionalidade, fundamentado no emprego das ferramentas da retórica como forma de ilustrar a convivência de diversos pontos de vista, crenças e valores. Sobre a pós-verdade, Danblon lança mão do dicionário Oxford que, em 2016, a insere como um de seus verbetes.

[...] Com efeito, o termo ‘pós-verdade’ é utilizado para designar situações em que ‘os fatos objetivos têm menos influência do que os apelos à emoção e as opiniões pessoais para modelar a opinião pública’. Trata-se de uma definição negativa, que não descreve nada, mas que incrimina, explicitamente, duas das nossas formas mais espontâneas de estar em relação ao mundo: a emoção e a subjetividade¹⁵⁷ (DANBLON, 2020, p. 3. Tradução nossa).

Na definição oferecida pelo dicionário inglês, há o resgate de uma noção estereotipada das emoções, interpretadas como irrupções, entraves, que precisam ser domesticadas e que são colocadas alheias às dinâmicas dos usos sociais (Lima, 2011). Em Lima (2011), encontramos um panorama instigante, no que tange à inserção (ou falta) das emoções no campo das ciências humanas e, claro, nos estudos linguísticos. É um apanhado instigante que será complementado com as contribuições encontradas em Kerbrat-Orecchioni (2000) e Lima (2016).

¹⁵⁷ No original: “[...] en effet, le terme «post-vérité» s’utilise pour désigner des situations dans lesquelles «les faits objectifs ont moins d’influence que les appels à l’émotion et les opinions personnelles pour modeler l’opinion publique ». Il s’agit d’une définition par la négative qui ne décrit rien mais qui incrimine explicitement deux de nos façons les plus spontanées d’être en rapport avec le monde : l’émotion et la subjectivité”.

Em primeiro lugar, a autora destaca a primazia concedida à razão, adequada ao *espírito crítico idealista*, apresentado por Emmanuelle Danblon. Esse lugar privilegiado da razão, em detrimento das emoções, encontra ressonância em dois autores: Platão e René Descartes. Segundo Lima, “ao conferir destaque à mente, ao privilegiar a razão em detrimento da emoção, Descartes operou uma cisão entre esses dois elementos, já iniciada em Platão, e, ainda hoje, tomada como correta” (LIMA, 2011, p. 2). No terreno da linguagem, esse funcionamento se dá por influência da escola de Port Royal, de base cartesiana, cujo direcionamento é perceber a linguagem como expressão do pensamento.

Em seguida, somos apresentados a dois grandes nomes dos estudos linguísticos: Ferdinand de Saussure e Noam Chomsky. O primeiro oferece uma cisão entre a língua e a fala, privilegiando a primeira como fonte de seus estudos. Nesse chamado corte saussuriano, o sujeito e a história são excluídos, o que traz como consequência, a exclusão das emoções. O mesmo direcionamento ocorre com a teoria gerativista de Chomsky, que aciona a dicotomia *competência x desempenho*. Por se tratar de uma teoria que destaca o inatismo, o foco acaba sendo voltado para a *competência* e novamente temos as exclusões observadas no estruturalismo saussuriano.

Há uma abertura para a história, por exemplo, em Émile Benveniste e seu célebre *aparelho formal da enunciação*, que leva em conta a prática social na dinâmica estabelecida entre um *Eu* e um *Tu*, mas não apresenta um enfoque voltado às emoções. Isso se dá, ainda que de forma dirimida, e quem observa é Helcira Lima (2011), em autores como Charles Bally, com seu *Tratado de Estilística Francesa*; John Searle, cuja teoria dos atos de fala abre espaço para a abordagem dos atos expressivos; Christian Plantin, que, ao preconizar uma Análise Argumentativa de viés dialogal, apresenta uma discussão significativa, por afirmar que existem razões nas emoções; e Catherine Kerbrat-Orecchioni, uma notória estudiosa da análise conversacional. Esta última, em texto disponibilizado na obra *Les émotions dans les interactions*, organizado por Christian Plantin, Marianne Doury e Véronique Traverso no ano de 2000, apresenta uma discussão pertinente sobre, justamente, o papel das emoções nas ciências da linguagem.

À indagação acerca da tratativa concedida às emoções nos estudos linguísticos realizados no século XX, Kerbrat-Orecchioni responde que a elas é oferecido um lugar relativamente mínimo. De um lado, temos o postulado teórico de Edward Sapir, sedimentado na negação das emoções, as considerando excrescências sentimentais (Kerbrat-Orecchioni, 2000). De outro, temos uma abertura, tímida, a bem da verdade,

em alguns postulados que incluem as emoções em suas estruturações, sendo os exemplos mais profícuos o já mencionado *Tratado de Estilística Francesa*, de Charles Bally e o funcionalismo do círculo de Praga. Este último traz Roman Jakobson como um de seus principais signatários, que, a despeito de lidar com a função expressiva¹⁵⁸ da linguagem, a coloca em posição de inferioridade em relação à função cognitiva.

Esses três autores estão inseridos em um tópico nomeado pela linguista francesa de *os fundadores da linguística moderna*. Para a contemporaneidade, Kerbrat-Orecchioni observa que a perspectiva interacional abre possibilidades para estudar a expressão das emoções. No tocante a esse método, a questão das emoções teve um crescimento portentoso, pelo fato de os estudos contemporâneos estarem interessados em estudar o funcionamento real das trocas comunicacionais.

[...] As emoções são encaradas, sobretudo, na sua dimensão comunicativa, ou seja, como uma experiência a partilhar, que se situa não só em uma temática, mas entre sujeitos [...]. A expressão das emoções implica uma adaptação ao outro, e à situação comunicativa no seu conjunto; e implica a abertura incessante dos mecanismos de regulação, de inter-sincronização e de negociação entre os interactantes¹⁵⁹ (KERBRAT-ORECCHIONI, 2000, p. 779. Tradução nossa).

O excerto anterior possui um ponto de contato em relação à retórica, ao evocar a noção de negociação, uma vez que a argumentação retórica se constrói, justamente, pela contraposição e convivência de pontos de vista aproximáveis, ou não, mediante a utilização das ferramentas oferecidas pela retórica. Não é por acaso que o filósofo Michel Meyer (2007) conceitua a retórica como o encontro dos homens de linguagem, marcado pela negociação das distâncias.

Kerbrat-Orecchioni, pesquisadora vinculada ao domínio da análise conversacional, confere peso aos componentes que fazem parte do procedimento de interação, tais como: a análise dos turnos de fala; as implicações oriundas da polidez; os pedidos de desculpas e os agradecimentos inscritos nas trocas interacionais. A linguista francesa acaba sendo uma base para o estudo do caráter argumentável das emoções.

¹⁵⁸ Segundo Catherine Kerbrat-Orecchioni, em Jakobson encontramos “a ideia da gradualidade dos fenômenos expressivos, que se realizam em estado puro através das interjeições, mas também sob uma forma mais diluída nas diversas possibilidades dos fatos da língua” (KERBRAT-ORECCHIONI, 2000, p. 766. Tradução nossa). No original: “l’idée de la gradualité des phénomènes expressifs, qui se réalisent à l’état pur dans les interjections, mais aussi sous une forme plus diluée dans toutes sortes des faits la langue”.

¹⁵⁹ No original: “[...] Les émotions sont envisagées avant tout dans leur dimension communicative, c’est-à-dire comme une expérience à partager, qui se localise non seulement dans un sujet, mais entre des sujets [...]. L’expression des émotions implique une adaptation à l’autre, et à la situation communicative dans son ensemble; et qu’elle engage la mise en oeuvre incessante des mécanismes de régulation, d’intersynchronisation et de négociation entre les interactants”.

Entretanto, ao trazermos o texto da autora, nosso objetivo, e isso se mostra claro em seus escritos, foi apresentar como as emoções são abordadas nos estudos linguísticos e como, embora tenhamos pequenas concessões, o recuo acaba sendo mais proeminente.

No que tange aos estudos argumentativos, o quadro acaba sendo similar, e a recusa às emoções é, nada mais, do que uma consequência e uma implicação da recusa à retórica. Em Lima (2016), encontramos algumas justificativas para a proscricção da retórica, sendo uma delas, e talvez a mais importante, o cientificismo, herdado pelo cartesianismo. Ao preconizar a ciência objetiva e lógica, há, por conseguinte, o apagamento da retórica, pois ela traz consigo a possibilidade, o convívio de pontos de vista, a dúvida e a verossimilhança. É curioso notar o renascimento da retórica em 1958, e já falamos sobre isso em nosso texto, pois ela emerge em um cenário de negação das certezas cristalinas. Foram esses postulados calcados na verdade plena e no apagamento de contingência que sustentaram regimes políticos como o nacional-socialista. Não por acaso, treze anos após a derrota do exército alemão, temos o retorno da retórica. Mas aí chega a hora de nos perguntarmos: e as emoções?

Tomando como ponto de partida o que foi desenvolvido por Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca e Stephen Toulmin, o que se pode afirmar, inicialmente, é que as emoções acabam não sendo contempladas. Quanto aos dois primeiros, Ruth Amossy (2018) afirma que o modelo preconizado por eles, embora inspirado na retórica clássica, não opera uma reintegração “das emoções no exercício argumentativo. Ao contrário, eles destacam a conexão essencial que liga a vontade à razão, mais do que à emoção, para mostrar que a razão é também suscetível de mover os homens” (AMOSSY, 2018, p. 200).

A leitura atenta do *Tratado da argumentação: a nova retórica* leva o leitor à constatação de que o *pathos* seria a figura retórica menos proeminente no projeto empreendido por seus autores. Ao contrário dos trabalhos contemporâneos em *Análise Argumentativa do Discurso* (que embora privilegiem uma prova retórica em detrimento das outras, partem, em sua grande maioria, do entrelaçamento, do caráter imiscuído existente entre elas), o projeto de Perelman é voltado para a racionalidade dos argumentos. Há, nas palavras de Lima (2016), um negligenciamento das emoções.

[...] o homem apaixonado, enquanto argumenta, o faz sem levar em consideração o auditório a que se dirige: empolgado por seu entusiasmo, imagina o auditório sensível aos mesmos argumentos que o persuadiram ele próprio. O que a paixão provoca é, portanto, por esse esquecimento do auditório, menos uma ausência de razões do que uma má escolha das razões (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2014, p. 27).

Percebamos, na parte final do fragmento anterior, que os autores acreditam no entrelaçamento, isto é, eles conseguem perceber a existência de razões nas emoções, mas ao contrário de boas razões (Plantin, 2011), o que temos são as paixões implicadas em uma escolha errônea dessas razões.

O modelo de Toulmin, contemporâneo ao *Tratado da argumentação*, igualmente desconsidera a dimensão patêmica na construção argumentativa. Em sua lógica, o interesse se volta para a compreensão da disposição dos argumentos, renegando as condições de produção. Segundo Lima (2016), o modelo em questão é descritivista e alheio às dimensões contextuais e pragmáticas. A ausência do *pathos* se dá “pois o argumento não necessita, para ser aceito, que as capacidades do auditório para exercer seu julgamento sejam alteradas pelo estímulo de seus afetos” (LIMA, 2016, p. 246).

Em seguida, os estudos argumentativos realizados pela Pragma-dialética ganham terreno, embora sob o prisma do espírito crítico idealista. Há neles, a exemplo da teoria da ação comunicativa de Jürgen Habermas, uma preocupação com o funcionamento da argumentação cujo foco principal é o alcance da persuasão, através de meios considerados idealizados. Isso quer dizer que a adesão ocorreria pelo acionamento de diretrizes deonticas. As emoções, na Pragma-Dialética, funcionariam como um entrave, uma vez que são preconizadas regras gerais que comandariam a interação, com as emoções inseridas no campo da contingência, enfim, na ordem do imprevisto e do indesejado.

A incorporação do *pathos* como categoria de análise se dá por meio do postulado teórico desenvolvido por três autores: em primeiro lugar, citemos o filósofo belga Michel Meyer, que embora não se preocupe com as implicações oriundas das emoções, tanto na busca pela adesão, quanto na exteriorização de posicionamentos e justificação (Angenot, 2009) e (Micheli, 2012), preconiza o entrelaçamento das provas retóricas; secundamente, temos, é claro, Ruth Amossy, que teoriza a argumentação imiscuída nas dinâmicas discursivas. Para a autora, “todos os argumentos que vêm trazer as razões da emoção e legitimá-la inscrevem-se indiretamente no texto, necessitando de uma verdadeira reconstrução por parte do leitor” (AMOSSY, 2018, p. 219). O fragmento anterior nos leva ao terceiro autor: Christian Plantin, que influenciou uma gama de pesquisadores, seja por seu modelo dialogal – Rui Grácio e Rubens Damasceno-Morais – seja por seu modelo calcado na análise linguística voltada para as emoções – Raphael Micheli. Sobre a importância de Plantin, Lima (2016) observa:

Plantin (2003), por sua vez, defende a ideia de que é possível argumentar emoções, visto que, quando se acham em situação de conflito ou dissenso, os locutores podem buscar fundar a legitimidade de uma disposição afetiva. A formulação de um enunciado de emoção considerará os tipos de razões que sustentam a intencionalidade do discurso construído pelas respostas que buscam legitimar uma emoção (LIMA, 2016, p. 248).

Por intermédio desses três autores, temos o surgimento de um vasto campo de estudos argumentativos voltados para as emoções. Em tempos recentes, temos inúmeras pesquisas voltadas para examinar emoções particularizadas, esmiuçando o seu funcionamento argumentativo em determinados *corpora*. Alguns exemplos são proeminentes: em primeiro lugar, citemos Helcira Lima, que investiga as emoções da indignação e do embaraço – *Emoções e representações de si: a propósito da indignação e do embaraço* (Lima, 2018) e da vergonha – *Emoções e discurso: notas sobre a vergonha* (2017). Temos ainda o foco voltado para a emoção da piedade (*pitié*), no dossiê *L'appel à la pitié dans l'espace public* proposto pela revista de Ruth Amossy e Roselyne Koren – *Argumentation & Analyse du discours* – no ano de 2020, que traz textos instigantes de autores como Marianne Doury (“*Ce n'est pas par pitié...*”: *l'appel à la pitié, critiques et alternatives*) e Alain Rabatel (*Appel à la pitié, questionnement problématique et paradoxe pathémique*) .

Uma iniciativa, notoriamente significativa, realizada por Jean-Jacques Courtine, em parceria com Alain Corbin e Georges Vigarello, se dá em 2017 com a obra em três volumes *Histoires des émotions*. Este tomo, traduzido para o português, três anos mais tarde, pela editora Vozes, trouxe vigorosos artigos, lançando luzes teóricas para emoções específicas, em uma visada interdisciplinar (história, filosofia, sociologia e linguística). Alguns textos merecem destaque: *Alegria, tristeza, terror... A mecânica clássica dos humores*, de Georges Vigarello; *A melancolia*, de Yves Hersant; *O sorriso*, de Colin Jones; *Muros e lágrimas: refugiados, deslocados, migrantes*, de Michel Peraldi; *O medo na era da ansiedade*, de Jean Jacques Courtine; e *O sentimento de humilhação: degradar, rebaixar, destruir*, de Claudine Haroche.

Em âmbito nacional, um periódico acadêmico fundamental é a revista EID&A, editada pelo professor Eduardo Piris, que disponibiliza o acesso a artigos voltados para emoções particularizadas – *Saúde em Cuba: discurso de ódio e retomadas de discursos conservadores*, de Gabriel Reis Machiaveli; e *Por que maldizemos quando protestamos? A polemicidade na ação coletiva*, de Eithan Orkibi. Além desse tipo de projeto de escritura, a revista EID&A apresenta uma série de textos que lidam com as

emoções de um modo mais geral, com destaque para os textos de Ivan Vasconcelos Figueiredo (*Emoções inscritas no dizer: entre a argumentação e a análise do discurso*); Mírian Lúcia Brandão Mendes (*A retórica escravista: as emoções no discurso das cartas de Alencar a favor da escravidão*) e Adriana do Carmo Figueiredo (*A retórica e as paixões no prefácio de Hans Kelsen: notas sobre o sujeito, o discurso e a teoria pura do direito*).

Por fim, temos o desenvolvimento de pesquisas de colegas do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da UFMG, orientados pela professora Helcira Lima, que, igualmente, contemplam as emoções como objeto de investigação, como, a título de exemplificação, Thiago Fernandes Peixoto (que investiga a emoção do ressentimento, ancorada no discurso político) e Leandro da Silva Moura (que investiga as emoções em julgamentos de casos de feminicídio). Há, ainda, algumas teses de doutorado concluídas, que partem desse mesmo empreendimento. É possível citar, por exemplo, a tese de Rodrigo Seixas Pereira Barbosa (*Entre a retórica do impeachment e a do golpe: análise do conflito de lógicas argumentativas na doxa política brasileira*), e de Bruna Toso Tavares (*Gênero e militância: a gestão das distâncias e a disputa por sentidos no discurso da Marcha das Vadias*), ambas defendidas em 2019. Uma última, mas não menos importante lembrança, que poderá se constituir em uma contribuição relevante, é o livro, organizado pela professora Helcira Lima, em processo de finalização, cujo foco será voltado para o emprego e mobilização das emoções em diversos *corpora*.

Nosso objetivo, ao citar esses trabalhos, é identificar a mudança de perspectiva, em relação à discursivização das emoções. O que temos, atualmente, é uma série de abordagens, que conferem potência aos estudos em Análise Argumentativa do Discurso. É notório que a categoria do *pathos* compõe esse quadro de revitalização e de retroalimentação existente entre a Argumentação e a Análise do Discurso, algo que era considerado controverso em tempos passados.

6.2 A mobilização das emoções

O primeiro ponto a ser destacado traz um tópico discutido com mais profundidade no capítulo 2, mas que merece ser retomado. Defendemos que, embora não haja o tom melancólico nas falas das *vítimas*, a categoria da *melancolia* se faz presente, já que os retornantes cumprem a missão de representar aqueles que não

conseguiram submergir do “fundo dos *Lager*”, seja pela execução sumária, seja pela condição de *muçulmanos*, consequencial à ação da outrora nomeada *bile negra*.

Ao contrário dessa reverberação, de certa forma sub-reptícia, da *melancolia*, em *Shoah*, o que temos é a onipresença marcada da tristeza, discursivizada na tessitura fílmica. Para o filósofo francês Jean Maisonneuve, “o sentido da tristeza baseia-se, antes, em uma intuição de valor. Esta intuição nos apresenta um acontecimento físico ou mental que nos afeta como uma perda, uma diminuição, que nos atinge no mais profundo do nosso ser¹⁶⁰” (MAISONNEUVE, 1969, p. 56. Tradução nossa).

O que é interessante de observar na definição anterior é, justamente, essa sensação de perda, originária de um sistema de valores que preconizava a destruição de grupos considerados alheios ao chamado *Terceiro Reich*. Mediante a configuração de um valor, segundo o qual os judeus – antagonistas por excelência do regime nacional-socialista – seriam responsáveis pelos males do mundo, o que temos é o acionamento de uma máquina de morte calcada, não somente na proscricção, como, também, e principalmente, na eliminação desse grupo.

Como decorrência desse fato traumático, temos a inscrição da tristeza que permeia todo o documentário de Claude Lanzmann. Segundo Jean Maisonneuve, a tristeza “pode durar indefinidamente; ela está ligada a uma intenção espiritual em face de acontecimentos físicos ou morais, dos quais eu tomei consciência; ela é ‘meu corpo dirigido pela minha consciência triste¹⁶¹’” (MAISONNEUVE, 1969, p. 55. Tradução nossa). Há, em nosso entendimento, o acionamento de dois movimentos que primam em mobilizar as emoções. Já mencionamos esses movimentos em linhas anteriores, mas é importante reforçar a relevância deles como ferramentais de análise: *emoções expressas* e *emoções suscitadas*.

As primeiras podem ser pensadas como materializações, ou, melhor dizendo, como sinais manifestos no fio do discurso fílmico, se configurando em pistas de análise. Seriam signos que apontariam para a expressividade das emoções. Véronique Traverso (2000) propõe uma divisão interessante, ao lidar com as emoções emergentes em uma cena de interação de cunho confidencial. Comunicação emotiva (*communication émotive*) – manifestação intencional que visa a influenciar o interlocutor – e

¹⁶⁰ No original: “Le sens de la tristesse repose donc avant tout sur une intuition de valeur. Cette intuition nous presente l’événement psysique ou mental qui nous affecte comme une perte, une diminution, qui nous atteignent au plus profond de nous-même”.

¹⁶¹ No original: “Elle peut durer indéfiniment; elle est liée à une intention spirituelle en face des événements physiques ou moraux dont j’ai pris conscience; ele est ‘mon-corps-dirigé-par ma-conscience-triste’”.

comunicação emocional (*communication émotionnelle*) – tipo de manifestação espontânea e não intencional da emoção.

Com base nessa observação levantada por Véronique Traverso, analisemos duas instâncias actanciais acionadas no documentário *Shoah*. Temos o documentarista, que pela constante aparição pode ser igualmente pensado em *ator social* e os *atores sociais* propriamente ditos, que mobilizam a emoção da tristeza. Em quais das categorizações observadas por Traverso (2000) eles podem se encaixar? Eles estabelecem uma comunicação emotiva ou emocional? Notemos que as emoções expressas podem estar presentes em quaisquer dessas opções. Analisando o *ator social*, é perfeitamente possível considerar a possibilidade de algum entrevistado, em uma ocasião, lançar mão de forma intencional da emoção e, em outra, exprimi-la de forma espontânea e não intencional. A questão que se coloca é que a plena compreensão desses mecanismos nos testemunhos dos *atores sociais* é de difícil análise, pois, nesse particular, seria fundamental dar conta das emoções sentidas, algo alheio ao nosso projeto de escrita.

Como sair dessa aparente cilada? A nosso ver, em *Shoah*, existe um imbricamento entre a expressão das emoções e a intenção de suscitá-las junto ao espectador. A respeito da dicotomia proposta por Véronique Traverso, partimos do princípio de que a comunicação seria emocional pela natureza daquilo que está sendo narrado. A pesquisadora francesa lida, no texto referenciado, com interações confessionais e esse é o arranjo a ser feito para convocar esse texto, pois, o que temos, no documentário de Claude Lanzmann, é o discurso testemunhal, elaborado sob a chave do trauma. O que temos é um saldo temporal entre o vivenciado e o lembrado, que traz como elemento determinante, justamente, esse trauma. Em função disso, adjetivamos as falas dos *atores sociais*, que manifestam a tristeza, como comunicações emocionais.

A *comunicação emotiva* – intencional e voltada para influenciar o auditório – estaria presente em *Shoah*? A nosso ver, é possível que ela marque presença em todas as instâncias actanciais do filme. Os perpetradores entrevistados, em um mecanismo de construção imagética, podem acionar a comunicação emotiva para tentar dissuadir uma imagem previamente cristalizada. O mesmo pode acontecer com as testemunhas oculares e, claro, com as vítimas. Estas últimas, vale ressaltar, talvez não estejam interessadas em reverter uma imagem anteriormente construída, mas, ao contrário, elas parecem almejar a sensibilização do público a respeito da violência experienciada por eles.

Contudo, a instância que melhor manifesta essa ideia de *comunicação emotiva* é Claude Lanzmann. A diferença é que o diretor francês não expressa emoções para influenciar seu público, mas mobiliza seus entrevistados para que eles as expressem e assim, por conseguinte, suscitem-nas ou suscitem outras emoções, como a indignação, por exemplo, no público. Concatenemos essas ideias com os movimentos mencionados em linhas anteriores. Como trabalhar essa noção de mobilização das emoções, elencando a tristeza como gatilho? Temos emoções expressas, passíveis de serem identificadas no fio do discurso fílmico, atreladas às emoções suscitadas no espectador. Esse segundo movimento é conduzido por Claude Lanzmann, com questões polêmicas, atenção a minúcias, enfim, uma condução voltada para objetivos previamente estabelecidos: acionar o *dever de transmissão dos retornantes*.

6.2.1 As chamas subiam até o céu

Algo que nos chama a atenção é a ação do tempo, caracterizando a tristeza como uma emoção mais perene, relacionada a um episódio que operou uma espécie de cisão na vida daquele que o experienciou. Não é conveniente afirmar, com isso, que os *atores sociais* se configuram em sujeitos tristes, pelo fato de não termos materiais para atestar essa qualificação. Contudo, ao lidar com a rememoração das vivências dos campos de concentração e guetos, temos a emergência da tristeza, em fricção com outras categorias retóricas, entre elas, a *enargeia*. Iniciemos o tópico com a personagem que inaugura o documentário *Shoah*: Simon Srebnik.

[Fragmento 29] Os caminhões de gás chegavam... Havia dois fornos enormes... Depois os corpos eram jogados nesses fornos e as chamas subiam até o céu.

Até o céu?

Sim. Era terrível (LANZMANN, 2012).

Stuart Walton (2007), em sua obra *Uma história das emoções*, conforme apontamos no capítulo 2, observa alguns indicadores físicos da tristeza, se baseando nas contribuições oferecidas por Charles Darwin. Façamos, novamente, a ressalva de que essa visada darwiniana lida com emoções sentidas, algo alheio ao nosso direcionamento teórico. Alheio, pois essa perspectiva traz consigo uma abordagem naturalista, pensando as emoções como inscrições “acabadas [e sendo] tanto na sua experimentação, como em sua expressão, os vestígios atuais e universais das origens remotas da espécie humana” (LE BRETON, 2009, p. 12). Mais relevante é o olhar antropológico, adotado por David Le Breton, que pensa a emoção como algo que “provém da educação, [sendo] adquirida

de acordo com as modalidades particulares de socialização da criança, não podendo ser considerada mais inata do que a própria língua” (ibidem). Diante disso,

os movimentos significantes do corpo não estão evidentemente enraizados numa matéria natural. Em sua globalidade, no seio do mesmo grupo, trata-se de marcadores sociais que assinalam a pertença cultural ou uma vontade de integração (LE BRETON, 2009, p. 54).

Isto posto, determinadas caracterizações físicas, na fala de Simon Srebnik, e reiteramos que essa observação será válida para todos os fragmentos a serem analisados, longe de serem marcas de emoções sentidas, configuram-se em pistas, isto é, signos que apontariam para a expressão das emoções. Podemos destacar: erguimento das extremidades internas das sobrelanceiras e respiração mais lenta. Além disso, faz-se notar a fala pausada, marcada por respirações mais fundas, alternadas pelos instantes de silêncio, que são preservados pela montagem – marca da ação da linguagem cinematográfica. O que temos é a verbalização do funcionamento dos caminhões de gás e dos fornos crematórios, elementos suscitadores de emoção, implicados em outras manifestações languageiras, como os citados indicadores físicos e a situação de comunicação estabelecida pelo procedimento de enunciação fílmica.

Para essa última, temos algumas questões significativas captadas pelas lentes de Claude Lanzmann: o *ator social* não direciona o olhar para a câmera, o que pode ser uma marca de desconforto. E seus olhos se movimentam substancialmente, apenas na descrição das chamas que subiam até o céu. Além disso, temos a *hipotipose*, uma categoria vinculada à *enargeia* que, conforme apontamos no capítulo anterior, configura-se como uma apreensão clara e expressiva dos lugares, com o diretor operando um registro imagético no espaço geográfico que abriga a interação. Nessa cena, conseguimos apreender a vastidão do campo de Chelmno e os relatos de Simon Srebnik realizam uma presentificação do horror, com a calma do presente da enunciação se metamorfoseando no passado experienciado. É possível preencher aquele cenário com os relatos da barbárie.

Por fim, outro ponto que merece destaque é a fricção entre as emoções da tristeza e da tranquilidade, que também, vale lembrar, é impulsionada pela enunciação fílmica. Stuart Walton (2007) observa a existência de *casos extremos* de emergência da tristeza. Em uma caracterização similar, Véronique Traverso nos fala de uma “ruptura com o curso tranquilo da interação¹⁶²” (TRAVERSO, 2000, p. 459. Tradução nossa).

¹⁶² No original: “rupture avec le cours tranquille de l’ordre interactionnel”.

Em nossa tese, tal ruptura, consequencial aos instantes de expressão manifesta da tristeza, será identificada como uma disjunção.

Façamos um parêntesis para apresentar algumas ideias defendidas por Traverso no texto mencionado, em função de ele trazer algumas categorias significativas para lidar com as emoções expressas e suscitadas em *Shoah*. É preciso, antes de tudo, ter em mente que Traverso trabalha com o discurso confidencial, ao passo que, em *Shoah*, o que temos é o discurso testemunhal. Apesar dessa diferenciação, as categorias são partilhadas por ambas as materialidades discursivas.

Um tópico apontado no texto supracitado diz respeito à divisão progressiva presente no discurso confidencial – abertura, exposição, partilha e encerramento. Notemos que essa taxonomia se faz presente em diversos tipos de discurso, inclusive no testemunhal, ou seja, não há grandes novidades nesse ponto. O que nos chama mais a atenção é a existência, segundo Traverso, de diferentes níveis de emoção. Em *Shoah*, temos uma cena de interação (levando em consideração os *atores sociais* que expressam a emoção da tristeza), marcada pela concisão e por um efeito de tranquilidade, que, pode vir a ser confundido com o sentimento de impotência dos entrevistados frente ao potencial destrutivo da máquina de morte nazista.

A questão, aqui, é que essa aparente tranquilidade se esfacela, em determinados momentos, formando aquilo que nomeamos de disjunção. Para Traverso, “quem perde a calma durante uma discussão quebra a ordem tranquila das trocas interacionais, se expressando de uma maneira não conforme com as expectativas¹⁶³” (TRAVERSO, 2000, p. 459. Tradução nossa). Há uma diferença nodal entre a dinâmica observada por Véronique Traverso e o que se dá em *Shoah*, uma vez que, em nosso entendimento, ao dirigir a cena de interação, suscitando, em decorrência disso, diversas emoções, Lanzmann parece, em determinados momentos, buscar essa quebra de ordem. Talvez, a impassividade, diante de uma narração intensa, seja uma disjunção. Traverso fala sobre isso, ao afirmar que o discurso confidencial (em nosso caso, o testemunhal), diferentemente do midiático ou político prevê uma maior mobilização das emoções. Em vista disso, “um confidente [e um interlocutor] impassível é, incontestavelmente, um péssimo confidente¹⁶⁴” (TRAVERSO, 2000, p. 460. Tradução nossa).

¹⁶³ No original: “celui qui perde son calme au cours d'une discussion brise l'ordre tranquille des échanges en montrant de lui une façon non conforme aux attentes”.

¹⁶⁴ No original: “un confident impassible est sans doute un piètre confidente”.

Em *Shoah*, a instância actancial que se mostra mais impassível é o documentarista, mas, nesse sentido, há uma razão de ser, explorada reiteradas vezes em nossa tese. Há um projeto maior por trás da cena de interação, no sentido de que Lanzmann prima em mobilizar seus *atores sociais* para eixos temáticos julgados por ele como mais frutíferos. Daí é que vemos, muitas vezes, a incitação à fala, com vistas a suscitar as emoções junto ao público.

Mediante o que foi desenvolvido até o momento, ainda nos baseando no texto de Véronique Traverso (2000), apresentemos algumas ferramentas de análise, que se revelam significativas. Tomaremos, em primeiro lugar, alguns termos de emoção – terminologia encontrada em Plantin (2014) –, que são evocados de forma direta, além de um proferimento emocional, partindo do princípio de que o discurso testemunhal, a exemplo do discurso confidencial, traz consigo, como bem observa Traverso (2000), uma revelação de si.

Nessa dinâmica interacional, temos, em manifestações mais marcadas das emoções – em nosso caso, da tristeza –, algumas categorias, tais como: *avaliação* (fruto de uma negociação entre os sujeitos); *intensidade* (que possui uma relação com a *enargeia*, em momentos de disjunção); e *recapitulação* (enfatizando questões como o assunto narrado pelo *ator social*, a duração da emoção, que, por ventura, tenha emergido e a avaliação da mesma). Por fim, a pesquisadora francesa desenvolve um eixo fundamental na interação existente entre Claude Lanzmann e seus entrevistados: a co-construção das emoções.

Há co-construção da emoção, objeto do discurso, ao longo da interação, por vezes através de negociação. Esta co-construção é o resultado de um esforço compartilhado de representação: do lado do falante, um esforço para dizer, e do lado do confidente, um esforço para compreender (daí a impossibilidade, claramente estabelecida aqui, de destacar a razão da emoção)¹⁶⁵ (TRAVERSO, 2000, p. 468. Tradução nossa).

Estamos plenamente de acordo com esse mecanismo de co-construção das emoções, observado no excerto antecedente. O único ponto que nos parece controverso, levando em consideração o nosso objeto de pesquisa, é essa impossibilidade de destacar as razões das emoções expressas e suscitadas. Em nosso entendimento, elas possuem razões de emergência, em função de estarmos diante de um *objeto quente* (DOURY, 2004). Lanzmann tem suas razões para suscitar as emoções, e isso, embora não esteja

¹⁶⁵ No original: “il y a co-construction de l’émotion, objet du discours, au fil de l’interaction, parfois a travers de négociation. Cette co-construction est l’aboutissement d’un effort de partagé de représentation: du côté du locuteurs, un efforts pour dire, et du côté du confident, un efforts pour comprendre (d’où l’impossibilité clairement établie ici de détacher la raison de l’émotion).

plenamente em seu controle, possui alguma relação com as emoções expressas pelos *atores sociais*, já que essa dinâmica confere significado para um projeto maior: a transmissão.

Retomemos o fragmento 29, em que temos uma dinâmica existente entre a tristeza e a aparente tranquilidade, que pode ser pensada como um efeito da impotência. É sabido que as vivências de Simon Srebnik justificariam o surgimento de indicadores físicos mais extremos, contudo, a cena de interação entre o documentarista e o entrevistado é marcada pela concisão. Acerca da emoção da tranquilidade, Aristóteles afirma que ela “realmente chega quando esgotamos nossa cólera sobre uma outra pessoa” (ARISTÓTELES, 2011, p. 131). Eis uma marca deveras notável nos procedimentos de rememoração dos *retornantes*: a ausência da expressão de ódio no documentário. A tristeza emergiria a partir dos relatos, isto é, a construção enargeica se dá pelo procedimento de rememoração, mas sem parecer imputar uma culpa. Nesse fragmento, há alguns termos suscitadores de emoção: *caminhões de gás, fornos enormes, corpos jogados, chamas*. Além disso, há um elemento avaliativo, caracterizador da cena rememorada: *era terrível*. Em meio a essa cena de interação, temos um elemento importante, que marca presença em todo o documentário: o silêncio, que, no entendimento de Traverso (2000), algo que compartilhamos, é um marcador de avaliação, emergente em um momento de emoção insustentável.

Por ser uma cena presente no introito do documentário, há, claramente, uma estratégia. Simon Srebnik era uma criança, no momento de deportação para Chelмно. Ele foi, inicialmente, poupado por ter uma voz bonita, que divertia os perpetradores. No entanto, no momento de desativação do campo, ele recebeu um tiro na cabeça. Ao inaugurar o documentário com esse *ator social*, podemos depreender um movimento em direção à sensibilização do público para, possivelmente, suscitar nele a indignação por estarmos diante de uma situação de plena opressão e injustiça (Lima, 2018). Srebnik rememora em ato aquilo que foi experienciado. É possível vê-lo no Rio Ner e caminhando no campo, cenário que ele descreve como “chamas [que] subiam até o céu”. Notemos que Lanzmann destaca esse “até o céu”, que se configura em um mecanismo interessante, pois o “céu” no presente da enunciação é distinto no passado vivenciado, já que este era marcado por sinais da barbárie cometida pelos perpetradores – as mencionadas chamas.



Imagem 18: Simon Srebnik no campo de Chelmno

Esses elementos auxiliam para a emergência da *enargeia*, em uma dinâmica marcada pela descrição verbal e pelo suporte imagético, esse segundo materializado por uma câmera que percorre todo o campo e por uma montagem que opta por manter os momentos de silêncio e contemplação. O plano geral colabora com a construção dessa ideia ao apresentar esse corpo sozinho no meio desse grande e deserto campo. A gama de cores – verde oliva, verde claro, verde escuro – contrasta com a cena narrada. Talvez, não seja correto falar de uma cena de tranquilidade, embora tenhamos elementos que nos permitam pensar assim. O que parece haver, com a mobilização dos termos suscitadores mencionados, é a sensação de impotência, de isolamento frente a algo implacável. Parece possível mesmo pensar em um silenciamento que se quer quebrar com a contribuição desse sujeito no documentário.

Sigamos com uma interação, na qual temos a presença do dispositivo écfrástico e a materialização da tristeza, respectivamente nos *atores sociais* Motke Zaidl e Itzak Dugin, sobreviventes do gueto de Vilna, localizado na Lituânia. O processo descrito nessa interação, diferentemente do fragmento anterior, é atinente ao procedimento de exumação e queima de corpos.

[Fragmento 30] *Ou seja, os nazistas mandaram abrir as valas segundo um plano preciso, começando pelas mais antigas?*

Sim. As últimas valas eram as mais recentes, e **nós** havíamos começado pelas mais antigas, as dos primeiros guetos. Na primeira vala havia 24 mil cadáveres. Quanto mais fundo **nós** cavávamos, mais achatados estavam os corpos, eram praticamente como uma tábua lisa. Quando **a gente** tentava pegar um corpo, ele se desmanchava completamente, era impossível segurar. Quando **nos** mandaram abrir as valas, eles proibiram as ferramentas. Disseram: “vocês têm de se acostumar a trabalhar com as mãos”!

Com as mãos?

Sim. No começo, quando abrimos as valas, ninguém conseguiu se controlar, foi uma explosão de choro, e então os alemães vieram e começaram a bater para matar e **nos** fizeram trabalhar dois dias num ritmo insano, sempre espancando e sem instrumentos.

Todos explodiram em lágrimas. (LANZMANN, 2012. Grifos nossos).

Para esse fragmento, iniciado com o mecanismo de recapitulação (Traverso, 2000) – ”ou seja” –, indicador de ênfase e de controle (por parte de Lanzmann), observamos o emprego da descrição vívida, uma vez que os depoimentos trazem uma manifesta impressão de visualização, com elementos que nos remetem a todo o sofrimento vivido – “ritmo insano”, “ninguém conseguiu se controlar”, “explosão de choro”. Um fator pertinente, ainda não devidamente tratado e que se vincula à linguagem cinematográfica, é a manutenção do procedimento de tradução. Com isso, enquanto a tradução acontece, a câmera registra a imagem das personagens, principalmente a de Itzak Dugin, cuja expressão da tristeza se dá de forma mais incisiva, com o olhar inquieto e uma expressão que parece flertar, o tempo todo, com a disjunção, isto é, com a quebra da ordem tranquila de interação (Traverso, 2000).



Imagem 19: Itzak Dugin

Outro elemento considerável é o entrecruzamento linguageiro, no que tange à inscrição da tristeza. Tal emoção emerge, de forma expressa, no fragmento – “ninguém conseguiu se controlar. Foi uma explosão de choro”. O que vale ser enfatizado é o caráter compartilhado, havendo a presença da primeira pessoa do plural, conforme destacamos no fragmento, bem como a conjugação dos verbos nessa mesma categorização subjetiva. Isso corrobora com o projeto de fala de Claude Lanzmann (não voltado para trazer histórias individualizadas), já que o que estava em jogo era o dever de transmissão. As vivências lembradas, ao longo do documentário, formariam, portanto, um *continuum*, e os *atores sociais*, longe de exercerem um protagonismo, seriam porta-vozes.

Não se pode deixar de frisar, ainda, a intervenção de Claude Lanzmann – “todos explodiram em lágrimas” –, que, de alguma forma, seleciona aquilo que seria fulcral no

depoimento de Itzak Dugin e Motke Zaidl. Nesse fragmento, a emoção da tristeza se manifesta verbalmente, mesmo que de forma reportada (discurso relatado). Mas diferentemente do depoimento do Sr. Kantarowski (fragmento 23, página 193), cujo ponto nodal era suscitar uma memória coletiva – os judeus foram responsáveis pela morte de Cristo – sem se responsabilizar pelo dizer; nesse depoimento, temos o mecanismo contrário, pois os *atores sociais* lançam mão da estratégia retórica *Nós falamos de nós para vocês* (Nichols, 2014), e podemos acrescentar, *e nossa história é triste*.

Ainda no mencionado entrecruzamento linguageiro, temos a manifestação da linguagem não verbal, que se dá de forma mais intensa em Itzak Dugin – olhar meio perdido, queda das pálpebras e respiração mais lenta. Isso, claro, é captado pela câmera que não hesita em filmar os *atores sociais* em *closes*, permitindo uma percepção maior da dor expressa por eles na rememoração dessas vivências. O *zoom* no rosto de Itzak Dugin capta as expressões desse *ator social* e o que vemos em tela é o desconforto, materializado na expressão de tristeza. Um dos pontos de contato em relação ao proferimento de Simon Srebnik é, justamente, a paradoxal fricção existente entre as emoções da tristeza e da tranquilidade. A particularidade, por outro lado, é a presença de um depoimento em duas vozes, algo não tão comum na categoria *vítimas*, circunscrita ao documentário de Claude Lanzmann. De alguma forma, essa estratégia se mostra importante por materializar o primado do coletivo, pois não estamos lidando com memórias individuais de Itzak Dugin ou de Motke Zaidl, mas, sim, de vivências experienciadas por sobreviventes dos campos de concentração, enquanto categorias. Apesar de haver, nos depoimentos anteriores, uma presença mais explícita da tristeza, ainda não apresentamos os chamados *casos extremos* (Walton, 2007), cuja materialização principal se dá através do choro.

Antes de iniciarmos a exposição desses casos considerados mais incisivos, apresentemos um *ator social* – Henrik Gawkowski –, que exercia a infame função de ser o maquinista que conduzia os deportados para o campo de Treblinka. Trata-se de uma personagem impactante, que nos impele a trazer o seguinte questionamento: estamos diante de um *perpetrador*, de uma *vítima* ou de uma *testemunha ocular*?

O fato é que se considerarmos Henrik Gawkowski como *perpetrador*, corremos o risco de cogitar que os *kapos* – chefes de equipes de trabalho e dos barracões – e os membros do *comando especial*, de alguma forma, seriam alocados na condição de *perpetradores*. Se pensarmos nele como uma *vítima*, estaremos equiparando as

condições de vida experienciadas por ele em relação aos judeus. Embora saibamos que os poloneses também eram considerados inimigos da Alemanha nazista, de forma alguma é possível comparar o que foi vivenciado por eles – a despeito do fato de muitos terem sido mortos no *Blitzkrieg* de 1939 – com o que foi vivenciado pelo inimigo nº 1 do Reich. Resta inseri-lo na condição de *testemunha ocular*, o que também acaba sendo complexo, pois ele exerceu uma função determinante dentro da máquina de extermínio. Como resolver esse impasse?

Uma questão, válida de ser observada, refere-se à dificuldade de estabelecer um caráter estanque para essa tríade subjetiva. Reiteramos que estamos lidando com a materialidade discursiva apreendida no texto fílmico, não deixando de considerar os mecanismos de construção de imagens de si e as emoções. Na esteira desse raciocínio, aqueles que se inserem na categoria *testemunhas oculares* podem criar para si uma imagem, tanto de *vítima*, quanto de *perpetrador*, e isso depende do efeito de sentido que eles querem transmitir e dos valores cultuados.

Além disso, é passível de ocorrer, em determinadas circunstâncias, que as *vítimas* possam pensar em suas trajetórias – tendo em conta o fato de elas terem sobrevivido – como sendo fruto de uma usurpação, deixando entrever que se sentem próximas da condição de *perpetradores*. A emoção que materializa essa dinâmica é a *vergonha*.

Você tem vergonha porque está vivo no lugar de outro? E, particularmente, de um homem mais generoso, mais sensível, mais sábio, mais útil, mais digno de viver? É impossível evitar isso: você examina, repassa todas as suas recordações, esperando encontra-las todas, e que nenhuma delas se torna mascarado ou travestido; não, você não vê transgressões evidentes, não defraudou ninguém, não espancou (mas teria força para tanto?), não aceitou encargos (mas não lhe ofereceram...), não roubou o pão de ninguém; no entanto, é impossível evitar (LEVI, 2004, p. 70-71).

Corroborando o teor do excerto antecedente, Agamben (2008) afirma que “o sentimento de culpa do sobrevivente é um *locus classicus* da literatura sobre os campos” (AGAMBEN, 2008, p. 94). O filósofo italiano, ainda nesse raciocínio, complementa que “o deportado vê aumentar de tal forma o abismo entre a inocência subjetiva e culpa objetiva, entre o que ele fez, e aquilo pelo qual se pode sentir responsável, que não consegue assumir nenhum de seus atos” (AGAMBEN, 2008, p. 102). No fragmento de Primo Levi, o que temos é um exame de consciência que não consegue esgotar a possibilidade do deportado se considerar culpado pela sobrevivência. As vivências impulsionam esse exame de consciência para a conjunção adversativa – “no entanto, é impossível evitar”. A *vergonha*, nesse espectro, parece ser uma condição *sine qua non*,

um *locus classicus*, nas palavras de Agamben. Podemos pensar que vergonha e culpa acabam se misturando nessa trama.

É factível afirmar, nesse sentido, que, além de uma estrutura ecfrástica (enargeica) e de um teor marcado pela tristeza, há, no chamado discurso testemunhal, marcas da emoção da *vergonha*. Em *Shoah*, há uma passagem na qual tal emoção parece estar presente: estamos falando da interação de Claude Lanzmann com a judia alemã Inge Deutschkron.

[**Fragmento 31**] [...] Quantos clandestinos haveria? E eu senti uma grande culpa por não me ter deixado deportar, por tentar fugir de um destino do qual os outros não tinham podido fugir. Não havia mais calor, mais nenhuma... alma fraterna, compreende? Todo mundo só se perguntava: “O que houve com Elsa?” “O que houve com Hans?” “Onde ele está?” “Onde ela está?” “Meu Deus, o que aconteceu com a criança?” Esses eram os nossos pensamentos naquele dia terrível, e, mais que tudo, nós nos sentíamos terrivelmente culpados por não termos partido com eles. Por que tentamos? Por que? O que nos levou a fugir de um destino que na verdade era o nosso destino e o do nosso povo? (LANZMANN, 2012).

Há uma diferença entre a *vergonha* na fala de Inge Deutschkron e o que é problematizado por Primo Levi e Giorgio Agamben, pois os autores citados teorizam a emoção da *vergonha* tendo em mente aqueles que conseguiram escapar com vida dos campos de concentração. O que temos nesse fragmento é o relato de uma judia que viveu na clandestinidade. Chamemos a atenção para dois fatores que se retroalimentam na fala de Inge Deutschkron: o compartilhamento e o determinismo.

O *compartilhamento* está vinculado ao alheamento, já que a identidade da *atriz social* como judia passaria, necessariamente, pelas vivências experienciadas por Elsa, por Hans e pela criança, mencionadas por ela na interação. É como se ele fosse proscrita, isto é, não pertencente a uma *memória coletiva* construída em torno do povo judeu. É curioso que foi, justamente, essa iniciativa de se esconder, de viver na clandestinidade, de construir uma resistência frente à máquina de morte nazista que a fez sobreviver. Destarte, a resposta para a questão – “Por que tentamos?” – levantada pela entrevistada teria uma resposta óbvia, qual seja, para sobreviver, para escapar de uma morte cruel e impiedosa. Contudo, essa pergunta está longe de acionar respostas óbvias, já que estamos diante de um questionamento retórico. O que a *retornante* suscita é uma espécie de fragmentação identitária, em função do segundo fator, o determinismo.



Imagem 20: Inge Deutschkron

A solidificação desse valor – os judeus precisavam ser exterminados, pois constituíam um mal para a sociedade – adentra no imaginário, não apenas daqueles que eram pertencentes à classe dominante (os “arianos”), como, também, nas testemunhas oculares e nas vítimas. Ao atestar que a deportação, seguida pelo extermínio, era o “nosso destino e o do nosso povo”, Inge Deutschkron atesta esse valor. A *vergonha* e a *culpa*, esta última enunciada de forma manifesta pela entrevistada, são relativas a esse esfacelamento identitário, oriundo de um valor não seguido por aqueles que tentaram fugir desse “destino”. A imagem que ela cria para si é de alguém à margem, alheia àquilo que sacramentaria a sua identidade enquanto judia, o que impulsiona a materialização extrema da tristeza, no fim da interação.

O que está em jogo é um aspecto identitário que, de certa maneira, pode extrapolar a cena de interação da produção. Expliquemos melhor: estamos diante de uma categoria – o judeu que não vivenciou a realidade dos *Lager*. Podemos pensar, portanto, que a entrevista exerce uma função, junto ao público, sabedor de que muitos judeus se configuram em potenciais espectadores do documentário. De alguma forma, a vergonha, expressa por Inge Deutschkron, pode ser suscitada no público, já que a *solução final*, pelas palavras da entrevistada, configurava-se em “nosso destino e o do nosso povo” (LANZMANN, 2012).

Pensamos que Lanzmann não julga ser esse o destino do povo judeu. O que Inge Deutschkron expressa é a impotência, aliada à solidão, em ver os seus próximos serem exterminados. Por que ela não foi deportada? Fazendo a conexão com Primo Levi, por que ele conseguiu retornar? E por que Lanzmann e os demais judeus (espectadores do filme) não vivenciaram a realidade dos campos de extermínio? Frente à máquina de morte do regime nazista, o que se tem é impotência e sensação de destino inescapável.

Talvez, essa seja a grande função de Inge Deutschkron no documentário. Chamar a atenção para o fato de que aquilo que separava os deportados dos não deportados e os sobreviventes dos afogados (Levi, 2004) era um mero detalhe. Temos, nesse ínterim, a co-construção emocional, no sentido de que aquilo que era expresso por Inge Deutschkron poderia suscitar no espectador (não apenas os judeus, vale frisar) a vergonha e, por que não dizer, o medo. Para Aristóteles,

[...] quando se mostra vantajoso, do ponto de vista de nossa causa, incutir medo nos ouvintes, é necessário transportá-los para um estado em que se creiam ameaçados por alguma coisa, destacando que isso ocorreu com outros que eram muito mais fortes do que eles, e que está ocorrendo ou ocorreu com pessoas como eles próprios, nas mãos de pessoas que não faziam parte de sua expectativa, de uma forma inesperada e em circunstâncias relativamente às quais pensavam estar protegidos (ARISTÓTELES, 2011, p. 140).

Certamente, o excerto antecedente parece ser adequado, por estarmos falando de uma categoria subjetiva que foi exterminada e, indo além, por vermos, em tempos atuais, a emergência de grupos alinhados com o totalitarismo. A suástica, lamentavelmente, não é apenas o símbolo de um passado sangrento, mas de um presente incerto e confuso. Frisemos, aliás, que em todos os depoimentos das vítimas, esse medo por ser incutido, pois, como bem explana o estagirita, aquilo “ocorreu com pessoas como eles próprios” (ibidem). Uma questão para se pensar: como classificar Inge Deutschkron? Ela seria vítima ou testemunha ocular? Essa pergunta atesta o quão complicado é estudar essas categorias de forma estanque, pois o fato de não ter vivenciado a realidade dos campos de concentração não a coloca na condição de *bystander*. Isso se deve ao fato de que ela teve a sua vida transformada por um estado de coisas opressor, tendo que viver na clandestinidade e, claro, experimentando constantemente a emoção do medo. Isso a coloca mais próxima da categoria de vítima, principalmente pelo fato de estarmos falando de uma judia, que viveu no epicentro do terror – Berlim.

Voltando o olhar para Henrik Gawkowski, notamos a existência de pontos de contato entre o que foi destacado em Levi (2004) e Agamben (2008) e as trajetórias, tanto do antigo maquinista do campo de Treblinka, quanto da judia alemã que viveu na clandestinidade. O que ele nos oferece não deve ser considerado um discurso testemunhal, pelo fato de que esse tipo de discurso é construído por aqueles que vivenciaram os traumas do totalitarismo na condição de *vítimas*. Contudo, na fala do referido *ator social*, apreendemos rastros da tristeza, que emergem em meio ao dispositivo descritivo da *enargeia*. Além disso, a imagem que ele constrói para si nos

permite cogitar certa materialização da vergonha. Se aqueles que sobreviveram experienciam a vergonha, o mesmo pode ser dito de um sujeito que visa criar para si a imagem de alguém pesaroso, tendo esse sujeito exercido a função de ponte de ligação entre os deportados e o campo de extermínio de Treblinka.

[Fragmento 32] *Eva, pergunte ao Sr. Gawkowski por que ele parece tão triste.*

Por que eu vi que os homens caminhavam para a morte.

E este lugar? Onde exatamente nós estamos?

Não é muito longe, fica a uns 2,5 quilômetros daqui.

O campo?

Sim.

O que é aquela estrada de terra?

La era a estrada de ferro que ia até o campo.

Aí está a rampa. Ele está aqui, vai até o final com a locomotiva, e há vinte vagões atrás dele. É isso? Pergunte a ele.

Não, eles ficavam na frente.

Ele empurrava os vagões?

Exatamente. Ele os empurrava

Empurrava?

Sim (LANZMANN, 2012).

Temos, na cena supracitada, uma rima narrativa em relação ao depoimento de Simon Srebnik. Novamente somos levados ao lugar da violência, mas a diferença é que, dessa vez, não somos guiados por alguém pertencente à categoria das *vítimas*. A cena começa com Henrik Gawkowski sendo filmado à frente da locomotiva. Seu olhar é baixo, sem encarar diretamente a câmera, em um gestual que colabora para configurar a expressão das emoções da vergonha e da tristeza. Notemos, inclusive, que a segunda foi percebida por Lanzmann, a ponto de ele questionar as razões dessa expressão desolada. Podemos afirmar que essa expressão de tristeza se configura em gatilho para a condução dos questionamentos, novamente voltados para detalhes minuciosos.

Em seguida, a câmera subjetiva nos conduz para o interior do caminho que leva ao campo de Treblinka, culminando na nefasta rampa. Enquanto fazemos esse “indigesto” passeio, registrado pelo artifício da câmera subjetiva, que nos insere na cena de interação, Lanzmann se aprofunda no procedimento programático de extermínio dos judeus daquele campo, que eram guiados pelo entrevistado. A ideia estaria relacionada à compreensão da função exercida pelo *ator social* e Lanzmann, embora não culpabilize Henrik Gawkowski, não parece se compadecer dele. As perguntas são taxativas: *fez isso com frequência?* (conduzia à locomotiva); *Por quanto tempo?*; *Ele empurrava os vagões?* Acaba sendo fundamental a percepção de que, embora ele tenha perguntado o porquê da expressão de tristeza, não há um aprofundamento nesse particular. O que Lanzmann parece procurar entender é o funcionamento da máquina de morte e o papel

de Henrik Gawkowski como uma engrenagem que propiciava a continuidade dos “trabalhos”.

Há um ponto que merece ser enfatizado e relaciona-se a uma categoria apresentada em nossa tese: a *intericonicidade*. Há uma imagem que se repete, quando Lanzmann entrevista moradores da cidade e os ferroviários daquela região: o gesto do dedo indicador, em deslocamento lateral na garganta. Esse gesto é enunciado de formas diferentes, se compararmos os depoimentos de Henrik Gawkowski e de Czeslaw Borowi. Na medida em que este repete o gestual em uma cena marcada pelo deboche e por uma injustificável descontração, aquele o faz de forma contida, visivelmente constrangido (ou aparentando estar) em repetir esse gesto que metaforiza o extermínio dos judeus.

A importância na recorrência desse gesto, e ele não é realizado apenas pelos mencionados entrevistados, é que ele compõe um quadro de construção da imagem do outro, no caso os poloneses. As imagens abaixo não nos permitem ter uma compreensão plena desse gesto, mas a forma como ele é encenado evidencia uma diferença de postura. Borowi o reproduz de forma mecânica, dando a impressão de que aquilo nada significava para ele. Salta aos olhos, inclusive, o fato de ele rir de forma desmesurada após a encenação de algo que se configura como signo da morte. Gawkowski, por outro lado, presentifica esse gestual de outra forma. Na imagem 22, a *mise-en-scène* é interessante, pois vemos a personagem sendo registrada pela câmera ao longo de alguns segundos, em um trem em movimento. Depois de um tempo, ele repete o gesto, em um mecanismo que remete, a tantas vezes mencionada, *rememoração em ato*.

A materialidade fílmica contribui na afirmação de que tal gesto estava longe de ser uma ação solidária para com as *vítimas*. A fala de Czeslaw Borowi nos permite pensar em uma espécie de sadismo e uma manifestação da superioridade dos poloneses, já que eles não estavam sendo submetidos às aquelas condições sub-humanas. Não estamos, de forma alguma, atestando uma aparente crueldade do povo polonês, lembrando que não há nessa análise juízo de valor, mas apenas uma apreensão do que é discursivizado pela produção fílmica de Claude Lanzmann.



Imagem 21: Czeslaw Borowi



Imagem 22: Henrik Gawkowski e a rememoração em ato

6.2.2 O período do castelo

A nomeação desse tópico é retirada do próprio documentário, fazendo referência ao castelo, utilizado como estágio antecedente ao extermínio – uma espécie de “alojamento” –, localizado na cidade de Grabow. Embora sejamos, no início do documentário, introduzidos ao campo de extermínio de Chelмно, o núcleo voltado a ele se dá na segunda parte¹⁶⁶ do filme, – denominada *o período do castelo* –, quando vemos uma série de depoimentos, que trazem como pano de fundo as cidades de Grabow e, claro, Chelмно. No início de *Shoah*, somos apresentados à Simon Srebnik e Mordechai Podchlebnik, únicos sobreviventes do campo de extermínio em questão. A estruturação do documentário de Claude Lanzmann é marcada, em grande parte, pela justaposição de depoimentos. E isso acaba sendo notório na configuração desse período.

¹⁶⁶ O Instituto Moreira Salles estruturou o documentário *Shoah* em quatro partes, sendo cada uma delas encerradas em um DVD. Essa segunda parte, portanto, pode ser acessada no segundo DVD.

O que temos, inicialmente, é o depoimento de Franz Schalling, *ator social* enquadrado na categoria de *perpetrador*. A exemplo do que foi feito na interação com Franz Suchomel, Lanzmann lança mão da estratégia da câmera escondida – flertando com o rompimento da ética da representação. É o depoimento mais enargeico dentre aqueles oferecidos pelos *perpetradores*, por explorar detalhes minuciosos, lembrando que Schalling fazia parte da guarda alemã, que atuou no campo de Chelmno. Conseguimos visualizar, nesse depoimento, todo o processo de extermínio, que vai desde a prisão no castelo ao funcionamento dos infames caminhões de gás. A função principal desse depoimento, além de estar inserido no projeto de fala de Lanzmann, qual seja a busca por detalhes minuciosos, é servir de preparação para as interações com Mordechai Podchlebnik e Simon Srebnik.

Schalling, criando uma imagem de si de inocência, de alguém que foi levado para o campo sem saber das diretrizes adotadas contra os judeus, oferece ao espectador detalhes vívidos do processo de extermínio. Conseguimos visualizar o desespero dos prisioneiros – seus gritos de desconsolo e o silêncio absoluto, consequencial ao término do “trabalho” dos caminhões. Em seguida a esse depoimento, Lanzmann evoca um sobrevivente dessa barbárie: Mordechai Podchlebnik. Acreditamos estar diante de uma das *vítimas* mais expressivas, no que tange à mobilização emocional, de todo o documentário.

É pertinente destacar dois momentos anteriores, em que esse *ator social* emerge. Os dois se situam no início do filme. Para o primeiro, o que chama a atenção é o sorriso em seu rosto, o que fez Lanzmann questionar o porquê dessa expressão sorridente. A resposta está relacionada a uma espécie de inevitabilidade, como se esse sorriso expressasse uma resistência contra o passado vivenciado. No segundo, recortado em nossa tese no fragmento 02 (página 105), Podchlebnik chora copiosamente ao ver os restos mortais de seus entes queridos (mulher e filhos) nas valas desenterradas pelos membros do *comando especial*. Nesse *período do castelo*, temos a ausência daquele sorriso inicial, com o seu depoimento exercendo a função de complemento, em relação à fala de Franz Schalling.



Imagem 23: Mordechai Podchlebnik

[Fragmento 33] *Nesse momento, entendeu como eles tinham morrido?*

Sim, porque havia boatos. E, quando ele saiu, viu os caminhões fechados. Então, já sabia.

Ele entendeu que... gaseavam as pessoas nos próprios caminhões?

Sim, porque ouviu os gritos e ouviu como os gritos ficavam mais fracos. Depois levaram os caminhões para a floresta.

Como eram os caminhões?

Eles pareciam... Os caminhões pareciam esses que entregam cigarro aqui. Eram fechados, mas havia uma porta dupla atrás.

De que cor?

A cor dos alemães, a cor verde (LANZMANN, 2012).

O fragmento destacado vem antecedido pela *enargeia* imagética, construída pela câmera e entendida como uma categoria efrástica da *hipotipose*, por se relacionar à descrição expressiva dos lugares. Enquanto Mordechai Podchlebnik explica o funcionamento do campo, Lanzmann nos leva pela cidade, novamente confrontando a calmaria do presente, com o horror do passado discursivizado pelo *ator social*. O *eu aqui e agora*, distanciado do passado vivido, aproxima-se do *eu estava lá*, perante a estratégia fílmica da *câmera subjetiva* e pela verbalização do entrevistado.

Ao iniciar a fala, extraída no fragmento destacado, a câmera se volta, exclusivamente, para o entrevistado. Ela inicia um pouco mais distanciada, mas no decorrer da conversa, emerge a estratégia fílmica do *zoom*, em que se percebe uma fricção entre a tristeza (expressa quando ele fala dos restos mortais de seus familiares) e o desconforto, oriundo dessa obrigatoriedade de falar sobre o processo de extermínio vigente em Chelmno. Lembremo-nos de sua primeira aparição no filme, quando ele afirma a Lanzmann não gostar de rememorar suas vivências, mas o faz em função de uma obrigação – o diversas vezes mencionado dever de transmissão.

Outro ponto a ser destacado se relaciona às perguntas conduzidas por Lanzmann, que ilustram seu desejo de entender, de forma minuciosa, os acontecimentos narrados – *como eram os caminhões? Qual a cor deles?* Isso é interessante, uma vez que

possibilita aos espectadores a visualização do que é lembrado. Essas perguntas permitem tornar a descrição mais densa e suscitar mais imagens nas mentes dos espectadores. Ademais, elas indicam a necessidade que Lanzmann parece ter de pautar as interações. Isso acaba acarretando na co-construção das emoções, pois essa condução do documentarista prima em colocar o espectador na cena de interação, com o advento da descrição vívida e pormenorizada.

Ao trazer o público para a cena, há, por conseguinte, emoções que são suscitadas, em especial, a própria tristeza e, claro, a indignação, impulsionada, principalmente, por alguns termos de emoção – *morrido*, *gaseado* e *gritos*, este último aparecendo de forma duplicada, uma repetição que poderia se configurar em um marcador de *intensidade* (Traverso, 2000).

A incorporação da tradução no fio do discurso nos permite notar o desconforto de Mordechai Podchlebnik diante daquela experiência de desdobramento do passado e seu silêncio, nos intervalos concedidos à tradução, pode ser adjetivado como enargeico. Através do seu olhar e de suas expressões marcadas pela tristeza, conseguimos, com o advento da metonímia, visualizar a expressão dos judeus, que sofreram violências similares às narradas por ele naquela interação.

Em sequência ao depoimento de Mordechai Podchlebnik, ainda na *fase do castelo*, temos algumas passagens que foram, anteriormente, destacadas em nossa tese, pois estão relacionadas às testemunhas oculares. Temos os polêmicos depoimentos da Senhora Michelsohn, esposa de um oficial nazista, e do Senhor Kantarowski, que, relembremos, evoca a memória coletiva calcada no antagonismo existente entre os judeus e os cristãos, sendo os primeiros, a partir do discurso relatado conduzido pelo *ator social*, os responsáveis pela morte do principal símbolo do segundo grupo.

O que Lanzmann parece procurar fazer, nesse eixo dedicado à Chelmno, é estabelecer uma construção de visadas destoantes, convocando todas as instâncias subjetivas. Temos Franz Schalling (*perpetrador*); os poloneses e a esposa do oficial nazista (*testemunhas oculares*) e as vítimas. Esse período culmina com o depoimento de um antigo conhecido nosso: Simon Srebnik. Entre as falas de Mordechai Podchlebnik e de Simon Srebnik, temos uma diferença de cerca de cinquenta minutos. Destaquemos o deslocamento de Simon Srebnik em relação aos poloneses, sendo a cena da igreja, mencionada no capítulo 4, uma das mais icônicas de *Shoah*.



Imagem 24: Simon Srebnik em meio aos poloneses

Na imagem precedente, há um enquadramento que coloca Srebnik no centro da cena. Isso confere um efeito curioso, pois colocá-lo em evidência parece buscar aquilo que o diferencia dos outros sujeitos registrados. Temos o registro imagético de alguém que está à margem, levando em consideração as vivências experienciadas. Temos um mecanismo de contraste, que contribui na construção de duas imagens: das vítimas e das testemunhas oculares.

Julgamos válido trazer um fragmento da fala de Simon Srebnik, pois ela oferece alguns elementos pertinentes:

[**Fragmento 34**] Nada do que eu vi me afetou, nem o segundo comboio, nem o terceiro. Eu só tinha 13 anos e tudo o que tinha visto até ali eram mortos, cadáveres. Talvez eu não entendesse. Se fosse mais velho, talvez... Eu com certeza não entendi. Nunca tinha visto outra coisa. No gueto, eu via... Em Lodz, no gueto, qualquer um que desse um passo, caía morto. Eu achava que era assim, que devia ser assim mesmo, que era normal. Eu andava pelas ruas de Lodz – 100 metros, digamos – e havia 200 corpos. As pessoas tinham fome. Elas iam para a rua e caíam, caíam... Os filhos tomavam o pão dos pais, os pais tomavam dos filhos, todos queriam viver. Então, quando cheguei a Chelmno, eu já estava... Não me importava com nada (LANZMANN, 2012).

O fragmento destacado vem amparado por estratégias e categorias que perpassam todo o documentário de Claude Lanzmann: o primeiro ponto a ser mencionado é a relação estabelecida entre a *intericonicidade* e a *hipotipose*. Existem alguns registros imagéticos que se repetem, conferindo uma rima narrativa à produção fílmica. Em primeiro lugar, vemos, novamente, o rio Ner – uma marca da *intericonicidade*, isto é, a repetição que estabelece uma conexão com o primeiro momento de interação de *Shoah*.



Imagem 25: Simon Srebnik no rio Ner

Qual seria a função dessa imagem? As falas, localizadas no introito do documentário, de caráter *enargeico*, permitem-nos visualizar o jovem judeu, atravessando o rio e cantando a música que teria adiado o seu extermínio. Esse passado desdobrado e discursivizado emerge pela *hipotipose*, mediante a fricção entre os dois intervalos temporais, algo que se repete no decorrer de toda a produção. No que se refere ao *período do castelo*, o ciclo se fecha novamente com Simon Srebnik, com o supracitado rio, com uma música, desta feita, diferente da cantada inicialmente, com a perambulação da câmera – *enargeia visual* – e com a *voice over* do próprio personagem, enquanto o vemos percorrendo o antigo lugar de violência.

Vemos o trabalho de filmagem, nessa cena em questão, que se repete ao longo das quase dez horas de metragem, acontecendo em três estruturas: a primeira é com a câmera subjetiva – novamente um componente da *intericonicidade* e da *hipotipose* (descrição expressiva dos lugares) – que nos leva em direção àquele espaço do horror. A segunda é o emprego da *voice over* conduzida pelo próprio *ator social*, ao mesmo tempo em que o vemos perambulando, com o olhar perdido, visualizando os fatos vivenciados. Acaba sendo importante trazer o componente do *silêncio*, pois a *voice over* se mostra desconectada, e o que vemos na tela é o entrevistado em estado de mudez. É factível apontar a presença de uma *enargeia* sedimentada na relação com o corpo, pois a performance corporal do entrevistado e seu silêncio colocam diante dos nossos olhos os horrores experienciados.

Por fim, temos uma filmagem mais canônica, com a voz e o gestual sincronizados, mas que apresenta movimentos de câmera que visam a determinadas intencionalidades. O *zoom* aparece, por exemplo, amparando eixos mais intensos, quando o episódio narrado causa impacto, diretamente, no *ator social*, na cena de interação e no desdobramento junto ao público. Em Simon Srebnik, não vemos, tanto, a

emergência marcada da tristeza, mas a concisão e sua aparente calma contrastam com a expressão facial, marcada em quase todos os registros pela angústia, pela respiração funda e pela incompreensão. Fazemos, agora, uma análise mais específica do que fora enunciado verbalmente por ele.

O primeiro ponto a ser destacado corresponde ao anestesiamiento consequencial à banalização da violência. Se Hannah Arendt convoca Adolf Eichmann e seu julgamento em Israel para ilustrar sua teorização da *banalidade do mal*, Claude Lanzmann, ao trazer as falas de Simon Srebnik, coloca-nos diante da banalidade da dor e do horror. A frase que melhor define essa dinâmica é *nunca tinha visto outra coisa*, complementada por algo ainda mais chocante: *eu achava que era assim, que devia ser assim mesmo, que era normal*. Talvez a ausência de uma inscrição mais intensa de tristeza se deve a esse anestesiamiento, à superexposição da violência, submetida a um garoto de treze anos. Não seria absurdo, inclusive, atestar que esse passado memorado, esse retorno ao lugar de violência – *hipotipose* – tenha mais impacto emocional do que o passado vivenciado. E isso se deve ao fato de que aquele “normal” (a violência programada e sem precedentes), embora longe de o ser, só foi possível de ser compreendido por Simon Srebnik com o benefício da retrospectiva.

Outro ponto a ser levado em consideração é concernente aos instintos primitivos, que sobressaiam na luta pela manutenção da vida nos campos de concentração e extermínio. Para o fragmento destacado, tais instintos se fazem presente no momento em que o entrevistado discorre sobre a fome: *Os filhos tomavam o pão dos pais, os pais tomavam dos filhos, todos queriam viver*. Há uma passagem no célebre e diversas vezes citado *A espécie humana*, de Robert Antelme que versa, de forma impactante, sobre a fome. “A fome já nos aprisiona. Não sofremos mais. Não dói em lugar nenhum, mas estamos obcecados pelo pão, pela quarta, pela quinta parte de um pedaço de pão. A fome não é outra coisa senão uma obsessão” (ANTELME, 2013, p. 95). No excerto precedente, igualmente extraído da obra do escritor francês, comprovaremos o significado real do minguado alimento distribuído nos campos:

A aparição do pedaço de pão é a aparição de certo futuro garantido. O consumo do pão é o próprio consumo da vida; rejeitamos o risco, o vazio, a fragilidade de cada segundo. Seria preciso guardá-lo, olhá-lo, conseguir esperar. Se pudéssemos sempre guardar na caixinha de madeira atrás do colchão de palha, poderíamos nos acalmar. Mas quase nunca o guardamos (ANTELME, 2013, p. 96).

O fragmento anterior nos coloca diante de um ritual de sobrevivência. A existência dos deportados era condicionada à forma como esse ritual era conduzido.

Antelme coloca em evidência duas formas de utilizar o alimento: comendo tudo de uma vez ou o ingerindo aos poucos. Essa diferenciação se faz evidenciada na passagem em que o autor antagoniza as duas estratégias, quando há a crítica em relação àqueles que guardam o pão – “acha o cara um medroso, um aproveitador, que capitaliza o pão; gostaria de acreditar que é um desses sujeitos que não têm fome, ou que talvez se vire de outro jeito, que têm conluio” (ibidem). Como entender esses excertos, colocados em perspectiva com a fala de Simon Srebnik (*Os filhos tomavam o pão dos pais, os pais tomavam dos filhos, todos queriam viver*)?

A resposta a ser ensaiada, com base em leituras prévias e nos excertos destacados, é que o ritual de sobrevivência passa, necessariamente, pelo individualismo, em que temos o afloramento de instintos básicos de sobrevivência, o que justifica a emoção da *vergonha*, problematizada por Primo Levi. O próprio escritor italiano apresenta uma asserção que simboliza a solidão e o individualismo: “Aqui, a luta pela sobrevivência é sem remissão, porque cada qual está só, desesperadamente, cruelmente só” (LEVI, 1988, p. 89).

Todos esses elementos, aliados a uma seleção lexical acionada pela chave do choque (*mortos, cadáveres*) visam a suscitar no espectador a indignação, uma vez que a cena pintada pelo entrevistado é marcada, decisivamente, pela injustiça, mas não apenas isso, uma vez que aquilo que é relatado traz consigo uma descrição pormenorizada da barbárie. Nesse processo de rememoração, há uma avaliação das emoções (*nada do que vi me afetou e não me importava com nada*). As duas falas de Simon Srebnik indicam um índice de impotência e banalização da violência, que acaba adentrando na cena de interação, conferindo a ela um aspecto de aparente tranquilidade, suscitada, por exemplo, na cena do rio (imagem 25), que denota uma calma. Há nessa passagem, como em outras já citadas, o contraste entre o registro imagético e o registro verbal, que pode ser representado pela dicotomia céu (o leito do rio, suas águas tranquilas e a paisagem em volta) X inferno (a máquina de extermínio nazista).

O que se vê em Simon Srebnik é que o passado desdobrado, embora atravessado pelo trauma, é passível de ser rememorado. A compreensão desse passado se dá em futuridade, já que em sua vivência, marcada pela despersonalização, anestesiamento e banalização do horror, o que se têm é, basicamente, a luta contra a morte iminente e a busca por algo, por mais ínfimo que seja, para se agarrar. Lembremo-nos de Robert Antelme, *a aparição do pedaço de pão é a aparição de certo futuro garantido*, mesmo que esse futuro seja pautado pela efemeridade.

6.2.3 Treblinka, Auschwitz e o gueto de Varsóvia.

No documentário *Shoah*, há uma divisão: *primeira época* e *segunda época*. Vale notar que o fato de estarmos diante de uma estratégia marcada pela justaposição, confere à produção fílmica uma estrutura de idas e vindas, relativa à aparição dos *atores sociais*. O que queremos dizer é que, embora estejamos lidando com a chamada *segunda época*, os espaços da violência (Treblinka e Auschwitz, em especial) aparecem na metade inicial do filme. A nosso ver, a *primeira época* tem um núcleo particular – o *período do castelo* –, analisado no tópico anterior, e que tem como principais personagens Simon Srebnik e Mordechai Podchlebnik.

A chamada *segunda época* tem como destaque a presença de três entrevistados, que materializam de forma incisiva a emoção da tristeza: Abraham Bomba e Filip Müller, sobreviventes, respectivamente, dos campos de Treblinka e Auschwitz; e Jan Karski, membro da resistência polonesa, cujo depoimento descortina os horrores presenciados no gueto de Varsóvia. A partir dessa pequena apresentação, é possível entender a nomeação do presente tópico, que ainda traz dois depoimentos de perpetradores – Franz Suchomel, que aparece na *primeira época* e, como apontamos, foi um oficial da SS que atuou no campo de Treblinka – e Franz Grassler, membro do comissariado nazi que atuou no gueto de Varsóvia. Por fim, Raul Hilberg novamente é empregado para operar uma fricção na interação estabelecida com Franz Grassler.

Como já apontamos reiteradas vezes, as cenas interativas são estabelecidas por meio da descontinuidade – com exceção do depoimento de Jan Karski –, suscitando efeitos de confirmação (quando os depoimentos justapostos estão em consonância) e de questionamento (quando há conflito entre as falas). Iniciemos nossas análises com um dos *atores sociais* mais significativos, Abraham Bomba, cujo depoimento é marcado pela intensidade e pelo caráter *sui generis*.

[Fragmento 35] *Mas você não respondeu a minha pergunta: quais foram suas impressões da primeira vez que viu essas mulheres nuas com os filhos? O que você sentiu?*

Eu posso dizer o seguinte: ter algum sentimento naquele lugar... É muito duro sentir alguma coisa. Porque, trabalhando dia e noite entre gente morta, entre cadáveres, homens e mulheres, os seus sentimentos desaparecem. Você está morto. Não tem mais sentimentos, não sente mais nada. Na verdade, eu vou lhe contar uma coisa: durante o tempo em que trabalhei como barbeiro na câmara de gás chegaram muitas mulheres num comboio da minha cidade, Czestochowa. E, dentre as mulheres, eu conhecia várias (LANZMANN, 2012).

Notemos a *mise-en-scène* orientadora de Claude Lanzmann. O documentarista opera uma *recapitulação* (Traverso, 2000), calcada em dois mecanismos: *avaliação*

(trata-se de uma pergunta-chave nessa interação, que precisava ser desenvolvida por Abraham Bomba) e *controle* (cuja disjunção, que se inscreve em contiguidade a esse proferimento, não impede a estratégica impassividade de Lanzmann). Interessante frisar a focalização do cineasta nesse questionamento, pois ela, notadamente, confere um efeito de choque – *mulheres nuas com seus filhos entrando nas câmaras de gás*. O que nos parece compreensível é que a aparente impassividade de Claude Lanzmann, diante de uma temática explosiva, se justifica pelo movimento em prol da mobilização do espectador, com vistas a suscitar emoções como a indignação e a tristeza, por exemplo.

Nessa cena de interação, temos a já mencionada *rememoração em ato* (Robin, 2016), momento em que o documentário oferece uma abertura para a ficcionalidade. Isso se deve ao fato de estarmos vendo uma simulação de um corte de cabelo, ou seja, a antiga atividade exercida por Abraham Bomba funcionando como gatilho para o procedimento de rememoração. Falamos disso no capítulo dedicado à tratativa concedida aos sujeitos do documentário. Há, ainda, algumas questões passíveis de observação.



Imagem 26: Abraham Bomba na barbearia

Em primeiro lugar, é relevante destacar o início da cena¹⁶⁷, marcado por um minuto de silêncio, em que vemos a encenação do corte de cabelo. Somos apresentados a dois elementos fulcrais, portadores de potencial memorialístico: tesoura e cabelos.

¹⁶⁷ Claude Lanzmann, em *A lebre da patagônica*, explica bem o espírito dessa cena: “[...] à medida que avançavam as filmagens, senti que Bomba era tomado por um nervosismo ao qual respondia a minha própria ansiedade. Ambos sabíamos que o mais difícil estava por vir, que em breve chegaríamos ao corte dos cabelos das mulheres judias dentro da câmara de gás, o pior em seu ápice, razão essencial de nosso empreendimento comum. Várias vezes, no fim dos dias anteriores, ele me chamava à parte. ‘Vai ser difícil, não se se vou conseguir’, alertava-me. Eu queria ajuda-lo, ajudar a mim mesmo, não havia como ele continuar falando no terraço, diante do mar azul. Fui eu que tive a ideia da barbearia. Bomba não era mais barbeiro, estava aposentado e esse era o principal motivo de sua ‘ascensão’ a Israel, de sua *aliyah* (direito de cidadania israelense exercido por judeus nascidos fora de Israel). Mas gostou de minha sugestão e encarregou-se ele próprio de procurar um salão” (LANZMANN, 2011, p. 375).

Tais itens lexicais estariam, na perspectiva adotada por Marie-Anne Paveau, na ordem da *tecnologia discursiva*, mobilizando uma distribuição da memória entre elementos internos e externos. A tesoura e os cabelos (vale afirmar que no Museu de Auschwitz, há uma sessão que traz uma quantidade significativa de cabelos de mulheres exterminadas naquele campo) são ressignificadas, transformando-se em signos da morte.

Há, ainda, a ação da *intericonicidade*, em vista de estarmos acessando imagens que dialogam com o passado, oferecendo uma fricção entre o vivido (*eu estava lá*) e a discursivização (*eu, aqui e agora*). Outro componente importante, que marca o início da interação é o *silêncio*, mantido no fio do discurso pela montagem (*dispositio*). Esse silêncio funcionaria como uma preparação para o que será enunciado ao longo de quase vinte minutos, diferentemente do silêncio, que atravessa a troca interacional estabelecida entre Claude Lanzmann e Abraham Bomba, já que esse, acreditamos, pode ser adjetivado de enargeico.

A troca interacional em si já chama a atenção, principalmente se analisarmos o gestual do *ator social*. Em primeiro lugar, ele, não direciona o olhar para a câmera e seu tom de voz, até o momento da disjunção provocada pela emoção da tristeza em sua modalidade mais incisiva, é uniforme, isto é, sem maiores variações, trazendo um efeito de objetividade. É interesse perceber a configuração da cena, pois, embora Bomba tenha se esforçado para criar um ambiente controlado, há outras pessoas, que o escutam. Um “barbeiro”, inclusive, ao ser filmado, olha rapidamente para a câmera, em uma incorrência que recebe o nome de *quebra da quarta parede*.

Direcionando o foco para o fragmento destacado, levantemos alguns pontos notáveis: percebemos, na interação entre documentarista e *ator social*, certos elementos próprios do discurso testemunhal (Amossy, 2004): a despersonalização e a banalização do horror. Lembremo-nos de como esses elementos saltam aos olhos, por exemplo, nas falas de Simon Srebnik (*Nada do que vi me afetou... não me importava com mais nada*). Inclusive, as falas de Simon Srebnik são justificadas pela impossibilidade, explanada por Abraham Bomba, de ter sentimentos naquele lugar. Destaquemos, ainda, a forma como Claude Lanzmann inicia a sua pergunta, com a adversativa *mas*, que visa chamar a atenção do entrevistado para um ponto não respondido, algo que, conforme apontamos em linhas anteriores, pode ser pensado como uma *recapitulação*. A que se deve essa não resposta de Bomba?

Depreendemos que a *rememoração em ato* foi uma estratégia para controlar a cena, deixa-la, de certa forma, asséptica, impermeável à inscrição das emoções, o que justifica o não olhar para a câmera e o tom de voz uniforme. O problema está na questão feita por Claude Lanzmann, pois ela esfacela essa tentativa, por estarmos, a partir dela, no ponto limítrofe que marca o transbordamento emocional. O efeito de objetividade, instaurado no distanciamento do entrevistado frente aos eventos rememorados, se esvanece.

[Fragmento 36] *Você as conhecia?*

Conhecia. Moravam na minha cidade, na minha rua. Algumas delas eram minhas amigas, e quando me viram, algumas me abraçaram: “Abe, o que está fazendo aqui? O que vai acontecer?”. O que eu poderia dizer a elas? O que eu poderia dizer? Um amigo meu que também trabalhava como barbeiro, era um bom barbeiro da minha cidade, quando a esposa e a irmã dele **[primeiro momento de hesitação]** entraram na câmara de gás **[nova hesitação, voz embargada, gestual com as mãos afastando algo e expressão de choro]**

Continue. Você precisa continuar. É preciso.

Não dá. É horrível demais **[em voz baixa, quase sussurrando]**.

Por favor. Precisamos fazer isso, você sabe.

Não vou conseguir **[voz baixa]**

É preciso. Sei que é muito difícil. Eu sei, desculpe.

Não prolongue isso, por favor.

Por favor. Precisa continuar.

Eu lhe disse. Hoje, vai ser muito duro.

Eles colocavam aquilo em sacos que eram enviados para a Alemanha **[começa a falar em uma língua não traduzida sob a forma de murmuro]**

Tudo bem. Continue [aparentemente dito por alguém da equipe de Lanzmann] (LANZMANN, 2012. Grifos nossos).

É possível afirmar que a cena retratada é um dos principais momentos de *Shoah*, por vermos, de forma definitiva, o silêncio enargeico, instante em que a ausência da expressão verbal consegue simbolizar para o espectador o sofrimento vivenciado pelos deportados. O horror de ver suas amigas e conhecidas indo para a câmara de gás é discursivizado por esse silêncio. Além disso, a *enargeia*, em sua manifestação verbal, faz-se presente, dispondo os acontecimentos diante de nossos olhos.

Decidimos inserir os comentários no fragmento, pois eles exemplificam a quebra do ambiente controlado. O tom de voz começa a se enfraquecer, as hesitações, seguidas de súplicas, fornecem a tônica do quão instável se tornou aquela cena. Ao afirmar “eu lhe disse. Hoje vai ser muito duro”, Abraham Bomba, confere uma avaliação emocional de uma impactante e desagradável experiência a ser enunciada, prevendo, assim, a disjunção, a despeito de ter tentado controlar as emoções. As manifestações físicas da tristeza acabam sendo notáveis: o choro; o gestual descontrolado, buscando o controle; o processo repetido de enxugar o rosto, os murmúrios, a negativa insistente. Tudo isso nos faz pensar que estamos diante de uma disjunção, mantida na montagem.



Imagem 27: Abraham Bomba enxugando as lágrimas.

Há um intervalo de quase dois minutos de silêncio, em que a câmera filma Abraham Bomba de forma intimista – *enargeia imagética* –, aproximando o espectador de sua dor, colocando diante dos olhos de quem assiste ao filme o inenarrável e irrepresentável e, claro, mobilizando emoções em quem assiste.

Atentemo-nos para a súplica direcionada a Claude Lanzmann (“Não prolongue isso, por favor”). Temos, aqui, a mobilização da piedade, que no entendimento de Alain Rabatel, “postula uma abordagem aberta da alteridade. Dá lugar aos direitos dos beneficiários à piedade, mas também ao dever ou à obrigação moral do eu por outrem¹⁶⁸” (RABATEL, 2020, p. 4. Tradução nossa). Esses direitos dos beneficiários à piedade são tratados por Sandra Caponi (1999), em leitura nietzschiana, como benfeitorias realizadas em prol de alguém que delas necessite. O que se tem, a posteriori, é uma instauração de uma *tecnologia de poder*, que “mascara um desapaixonado e necessário ‘humanismo’” (CAPONI, 1999, p. 93).

Na cena de interação em questão, o que temos é um pedido que visaria a um ganho, a saber, a interdição de uma lembrança traumatizante. Há uma abertura à alteridade, como se Bomba solicitasse a Lanzmann para se colocar no lugar do *ator social*. O fato é que esse “dever ou obrigação moral” se evanesce, quando o que há por trás dessa interação é outro dever. Lanzmann o enuncia de forma manifesta: “Continue. Você precisa continuar. É preciso”. Poderíamos julgar Lanzmann como um interlocutor ruim, por estar impassível (Traverso, 2000) àquela dor. Contudo, o documentarista parece desejar que a disjunção emotiva, em confluência com o dispositivo da *enargeia*, migre do espaço de interação para o ambiente externo, mobilizando em quem a assiste, emoções supracitadas, tais como: a indignação e a tristeza. Não nos parece que a

¹⁶⁸ No original: “[...] postule une approche ouverte de l’altérité. Il fait place aux droits des bénéficiaires à la pitié, mais aussi au devoir ou à l’obligation morale du soi pour autrui”.

piedade e a compaixão sejam o foco, pois, no entendimento de Caponi (1999), e estamos de acordo com a autora, tais emoções se encerrariam em um falso humanismo e em uma falsa tranquilidade de consciência, algo deveras distante do que Lanzmann parece querer suscitar.

A avaliação *vai ser muito duro*, na fala de Bomba, marca o epílogo dessa cena de disjunção, que vem seguida por murmúrios. É curioso que o inenarrável e irrepresentável trauma, simbolizado pelo silêncio, emerge na modalidade verbal, sob a forma de um intraduzível sussurro. Em seguida, temos um corte, uma cisão temporal, mantida no fio do discurso e uma voz, até então, não ouvida, talvez de um membro da equipe de Lanzmann, que diz: “tudo bem, continue”. Não sabemos quanto tempo se passou, pois parece haver uma descontinuidade. Em vista disso, o tom de voz de Abraham Bomba volta mais baixo, sem aquela marca uniforme, presente antes do transbordamento emocional. A cena de interação não consegue ter a mesma caracterização, em função da manifestação mais incisiva da emoção da tristeza.

Faz-se relevante pensar na fala de Abraham Bomba como pertencente a um pequeno núcleo, concedido ao campo de extermínio de Treblinka. O sobrevivente do referido campo surge “exprimido” entre duas longas falas de Franz Suchomel, conferindo um efeito de confronto. A tentativa de criar para si uma imagem de inocência e de impotência frente à máquina de morte nazista é dirimida pelo depoimento de Bomba, em função de sermos conduzidos para a percepção de que Suchomel era um agente da violência, partícipe ativo daqueles horrores rememorados. O que temos é uma construção, de certa forma sub-reptícia, da imagem do outro, mesmo que isso não seja enunciado diretamente por Abraham Bomba.

Após a interação com Franz Suchomel, Lanzmann traz Richard Glazar, também sobrevivente do campo de Treblinka, que oferece um depoimento mais asséptico, trazendo uma objetividade – característica do discurso testemunhal de que nos fala Ruth Amossy (2004). Há, nesse depoimento, um elemento que se configura como tecnologia discursiva, compondo o quadro de memória *cognitivo-discursiva* (Paveau, 2013): o tubo, uma passagem estreita, localizada na segunda parte do campo de Treblinka, uma espécie de antessala da morte. Esse espaço é mencionado por todos os *atores sociais* que compõem esse pequeno núcleo dedicado ao supramencionado campo. Atentemos para o fenômeno da designação dessa passagem estreita, pois ela é calcada pela diferenciação.

Richard Glazar explica o funcionamento desse local, mas a sua designação é objeto de fricção entre os depoimentos de Abraham Bomba e Franz Suchomel. O primeiro afirmou que o tubo era designado pelos alemães de *Caminho do céu* (*Himmelsweg*), ao passo que Suchomel – negando a nomenclatura anterior – afirmava que o tal tubo era chamado de *Ascensão* ou *Último caminho*. Qual a importância em apontar esse elemento, aparentemente irrelevante? A nosso ver, ele está relacionado à construção da imagem do outro, seguida pela denegação (não sabemos se consciente ou inconsciente).

No que tange à construção imagética, ao trazer o nome *Caminho do céu*, Abraham Bomba ilustra o cinismo e o requinte de crueldade dos oficiais nazistas, pois o que temos é uma designação poética e esperançosa para aqueles que professavam a fé judaica, quando, na verdade, o que se tem é um espaço de horror, conforme explanado tanto por Bomba, quanto por Glazar. Quanto à denegação, ela pode funcionar como uma resposta, uma necessidade de alheamento desse antigo oficial alemão. Seria como se ele, ao adotar tal nomenclatura, compactuasse com aquele estado de coisas, o que inviabilizaria a construção de uma imagem de inocente e impotente. Mais fácil é terceirizar, isto é, operar o discurso relatado: “os **judeus chamavam** de *Ascensão* e também de *Último Caminho*” (Lanzmann, 2012. Grifos nossos).

Chamemos a atenção para o fato de que ao sermos apresentados a esse núcleo de Treblinka (com duração de cerca de 50 minutos), temos um jogo de câmera pautado pela apreensão dos rostos dos *atores sociais* (o de Suchomel, com qualidade ruim, em função da câmera escondida) e dos espaços geográficos. Há, assim, a construção de uma *intericonicidade*, com as imagens amparando os registros verbais e estabelecendo entre si um diálogo, e, claro, dialogando com a produção fílmica como um todo.

A respeito de Auschwitz, um local que funciona quase como uma metonímia da máquina de morte nazista, em *Shoah*, o *ator social* que melhor discursiviza as experiências vivenciadas nesse local é Filip Müller. Em seu depoimento, temos uma forte presença da *enargeia* e a exemplo de Abraham Bomba, Müller emprega um tom de voz uniforme, numa tentativa de trazer uma “assepsia” – um mecanismo interno de defesa –, na manifestação das emoções. Contudo, há, também, em sua interação uma disjunção.

[Fragmento 37] As pessoas estavam machucadas, porque no escuro era um tumulto, elas lutavam, se digladiavam... Sujas... Cobertas de excrementos... Sangrando pelo ouvido, pelo nariz. E às vezes nós víamos também que as pessoas que estavam embaixo... Por causa da pressão dos outros, elas ficavam totalmente irreconhecíveis, crianças com o crânio esmagado.

Sim

Como?

Sim, terrível.

Sim. Vômitos... Sangramento pelo ouvido, pelo nariz, talvez sangue menstrual. Talvez não, com certeza. Havia de tudo naquela luta pela vida, naquela luta de morte. Era horrível de ver, e era o mais difícil. Não tinha sentido contar a verdade a alguém que tivesse transposto o limiar do crematório. Ali não se podia salvar ninguém. Ali era tarde demais (LANZMANN, 2012).

Em *A lebre da patagônia*, Claude Lanzmann confere um destaque especial para Filip Müller. Isso se deve pelo fato de ele, milagrosamente, ter sobrevivido a cinco liquidações do campo de Auschwitz, mas também pela serenidade e pela força de seu depoimento, marcado pela objetividade e pela clareza dos detalhes. Lanzmann destaca que ao fim de um dia de filmagem muito carregado emocionalmente, Müller confessava a necessidade obsessiva em permanecer vivo: “‘Eu queria viver, viver com toda a força, mais um minuto, mais um dia, mais um mês. Entenda: viver’. Eu entendia perfeitamente” (LANZMANN, 2011, p. 33). Na referenciada obra, Claude Lanzmann afirma que ter encontrado Filip Müller se configurou em um ponto de virada em seu projeto de fala, o que explica o fato desse *ator social* ter tamanho destaque em *Shoah*.

O motivo de termos destacado as falas do fragmento 37 se deve pelo forte componente gráfico, se configurando em um dos registros mais extremos de todo o documentário. Não há como deixar de mencionar a presença da *enargeia*, que coloca, diante dos olhos do espectador, uma cena notadamente desagradável. Nela temos o silêncio, a aproximação da câmera, quase em *zoom* e algumas tomadas de Auschwitz, sendo filmado de forma mais acelerada, o que indicaria um efeito metafórico relacionado à velocidade da destruição.

O olhar de Filip Müller é firme e seu tom de voz segue em uniformidade, suscitando um efeito de objetividade e certo apagamento enunciativo. Seus relatos, em consonância com o pensamento de Ruth Amossy (2004) na análise do discurso testemunhal, se assentam em uma *écriture blanche*, isto é, porta detalhes minuciosos. Outro elemento que detectamos nesse fragmento, que vale dizer, é uma marca que se faz notar numerosas vezes no documentário, é a sintaxe simplificada, reduzida de subordinação: “Sim. Vômitos... Sangramento pelo ouvido, pelo nariz, talvez sangue menstrual. Talvez não, com certeza. Havia de tudo naquela luta pela vida, naquela luta de morte”. Além disso, há, nesses dizeres, um efeito de choque, como se a descrição vívida dessa experiência, novamente, migrasse para o espaço externo da cena de interação e adentrasse no auditório. Com isso, temos a mobilização das emoções

supracitadas, em confluência com o sentimento de asco, já que o que estava sendo lembrado trazia consigo um grande potencial gráfico, suscitador de desconforto em quem escuta.

No tocante ao deslizamento referente às tríades dêiticas *eu estava lá e eu, aqui e agora*, há uma fala de Filip Müller, anterior ao fragmento destacado, que traz uma diferenciação em relação ao que foi explanado por Abraham Bomba e Simon Srebnik: “ninguém jamais se acostumaria”. Em primeiro lugar, precisamos partir do princípio de que as pessoas são diferentes, mas o fato de não estarmos lidando com individualidades, nos coloca uma questão instigante. Não parece ser um paradoxo o fato de Bomba e Srebnik evocarem certa banalização do horror, uma vez que a rotina experienciada por eles os anestesiavam e Filip Müller atestar a impossibilidade de se acostumar com aquelas cenas corriqueiras?

Uma possível chave de resposta é o advento do presente da enunciação no passado enunciado, como uma espécie de benefício de retrospectiva. Por esse ângulo, o “ninguém jamais se acostumaria” seria uma emergência do *eu, aqui e agora*, conferindo significação (ou tentativa de) para o que havia sido vivenciado por ele. Bomba e Srebnik, a nosso ver, enunciam com o foco voltado para o passado, neutralizando – nesse particular – a ação do passado desmembrado. Por outro lado, Müller pode estar oferecendo um espaço de inscrição para esse presente, marcado pela circulação de valores, sedimentados nos elementos dóxicos, haja vista que se *acostumar com isso* está longe ser algo desejável.

É notável que esse deslizamento dêitico pauta, de certa forma, a disjunção, que emerge na fala de Filip Müller. Isso ocorre vários minutos à frente, antecedido pelos depoimentos coletados em Corfu (oferecidos por sobreviventes do campo de Auschwitz dessa região e que foram evocados em nossa tese); pelas falas de Walter Stier e Raul Hilberg (que dissertam acerca da burocracia do transporte ferroviário).

Inclusive, ressaltamos, as falas dos habitantes de Corfu, junto aos depoimentos de Stier e Hilberg se configuraram em um pequeno núcleo concedido ao transporte, que traz primordiais ferramentas da tecnologia discursiva: a fumaça, os trilhos e, claro, os trens.

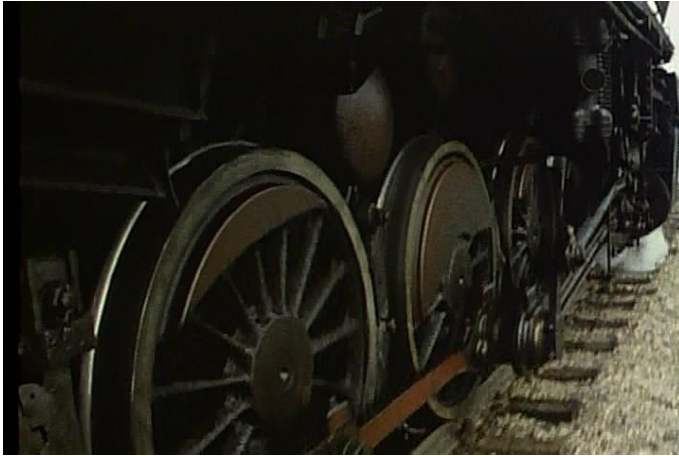


Imagem 28: o trem e os trilhos



Imagem 29: a fumaça do trem

Esses três elementos compõem um quadro de *memória cognitivo-discursiva*, sendo componentes externos, que contribuem na construção de uma memória discursiva. A *intericonicidade* também se faz notar, já que os elementos destacados conferem um dialogismo imagético que perpassa toda a obra de Claude Lanzmann. O vapor e a fumaça dos trens, os trilhos e as locomotivas se configuram em significantes impulsionadores de um significado cruel e implacável, que encontra abrigo, inclusive, em outras obras voltadas para a discursivização do Holocausto. Na imagem anterior, encontramos, inclusive, uma rima narrativa, em que a fumaça do trem suscitaria a fumaça originária dos crematórios. Esse signo estaria, portanto, relacionado ao caminho até a morte (o percurso, muitas vezes, feito em trens de gado) e o desenlace do extermínio (lembremo-nos da fala de Simon Srebnik – a fumaça, consequential às chamas, indo até o céu).

Antes de apresentar o instante de disjunção emocional, marcado pela emoção da tristeza em uma modalidade mais incisiva, há, ainda, um pequeno núcleo a ser mencionado. Podemos chamá-lo de eixo da revolta. Três são os “participantes” desse

núcleo: Richard Glazar, Filip Müller e Rudolf Vrba¹⁶⁹, este último, merece destaque por ter, de fato, conseguido escapar do campo de Auschwitz. Um ponto interessante a ser destacado na fala de Vrba diz respeito ao fato de que as melhorias das condições de vida no campo significavam, de forma paradoxal, uma elevada taxa de mortalidade nas câmaras de gás. Isso se deve, claro, à superpopulação “residente” no campo, mostrando um aspecto ainda mais cruel da despersonalização inerente à lógica existente no universo concentracionário: o maior número de extermínio implica em uma melhoria (ínfima, mas ainda assim uma melhoria) na vida dos prisioneiros ainda mantidos vivos.

Retomemos com a participação de Filip Müller e a disjunção emocional, que se dá nas últimas falas oferecidas por ele a Claude Lanzmann, como se o peso de tudo o que foi lembrado anteriormente finalmente irrompesse nesse ambiente, aparentemente, controlado.

[Fragmento 38] A violência chegou no auge quando tentaram obrigar as pessoas a se despir. Algumas obedeceram, um punhado delas. A maioria se recusou a cumprir a ordem. De repente, como um coral... Parecia um coral. Todos começaram a cantar. O vestiário inteiro se encheu com o hino nacional tcheco e depois com a *hatikva* (hino nacional de Israel). Aquilo me comoveu terrivelmente, aquilo **[Uma pausa longa em seu depoimento, acenando afirmativamente com a cabeça, com o olhar baixo, sem direcionar para a câmera, seguido pelo choro compulsivo]**. Por favor, pare... **[expressão severamente marcada pela tristeza, em súplica]** **[Retoma com a voz embargada]** Aquilo estava acontecendo com os meus compatriotas e eu percebi **[momento em que a voz de Müller fica mais embargada, em uma cena de visível tristeza]** que a minha vida não tinha mais sentido. Por que continuar a viver? Para que? Então... Entrei na câmara de gás com eles e decidi morrer (LANZMANN, 2012. Grifos nossos).

Explicamos a cena: a violência referenciada por Filip Müller concerne à decisão de exterminar os judeus tchecos, então residentes no Campo IIB, chamado de campo das famílias. Atentemo-nos para a nacionalidade desses judeus a serem exterminados, pois ela, conforme observamos no fragmento, é compartilhada com Filip Müller, o que o fez se comover terrivelmente. Temos, aqui, a evocação da emoção da tristeza adicionada ao índice avaliativo – terrivelmente – (Traverso, 2000), que pode vir a desenvolver uma co-construção das emoções – a evocação de Filip Müller contribuindo para suscitar emoções no público. Nesse caso, a avaliação exerceria a função de intensificação do relato. Intensificação, essa, que implicou na posterior disjunção.

Para explicar esse cenário, Lanzmann opera na montagem, novamente, a justaposição de depoimentos: o de Filip Müller em relação ao de Rudolf Vrba. Há uma

¹⁶⁹ A história dessa fuga foi registrada no livro *I Escaped from Auschwitz: The Shocking True Story of the World War II Hero Who Escaped the Nazis and Helped Save Over 200,000 Jews*.

diferença no gerenciamento imagético dos dois *atores sociais*. Vrba, notório por ter escapado de Auschwitz, traz um depoimento asséptico, desprovido de disjunções emocionais. Seu *ethos* está relacionado à militância, de um prisioneiro político que objetivava fugir daquele lugar para contribuir na resistência, uma vez que a única resistência possível, dentro do campo, segundo suas próprias palavras, é tentar sobreviver.

Há uma diferença notória em relação a Filipe Müller: como afirmamos em outras oportunidades, Müller parece buscar um ambiente controlado, mirando uma “assepsia” que se relaciona à tentativa de neutralizar a irrupção de uma variante incisiva das emoções. Outro ponto que chama atenção, e que o difere da fala de Rudolf Vrba, é a resistência. “Então você quer morrer? Mas isso não faz sentido! A sua morte não traz de volta a nossa vida, não adianta nada. Você tem que sair daqui, tem que ser testemunha do nosso sofrimento e da injustiça que fizeram conosco” (LANZMANN, 2012). O excerto anterior se refere à interpelação sofrida por Filip Müller por uma compatriota que perderia a vida minutos depois. Percebemos, nessa passagem, outro tipo de resistência. Diferente do valor pragmático da ação de Vrba, Filip Müller precisaria testemunhar em nome daqueles que morreram, isto é, ser porta voz para que aquela barbárie jamais seja esquecida.

Vale um pequeno parêntesis para apresentar o estatuto da testemunha à luz da retórica clássica. Aristóteles coloca tal categoria, juntamente com as leis, os contratos, as confissões obtidas em torturas e juramentos, no estatuto de meios de persuasão independentes da arte. Quanto ao ato de testemunhar, o estagirita afirma que “as testemunhas recentes só têm uma utilidade, qual seja, estabelecer que um fato tenha ocorrido ou não, ocorreu ou não ocorreu” (ARISTÓTELES, 2011, p. 113). Em seguida, ele questiona a validade dessa testemunha, no que diz respeito à qualidade da ação injusta cometida contra alguém. Nesse ínterim, precisamos estabelecer uma discussão, justamente para evitar potenciais anacronismos.

Em primeiro lugar, não é possível colocar, na contemporaneidade, as testemunhas na condição de juízo de fato, de verdade. É simples compreender a razão para tal assertiva. Se, de fato, o estatuto das testemunhas funcionasse como uma prova que independe da mobilização do *ethos*, *logos* e *pathos*, não haveria a proeminência de movimentos negacionistas. Talvez, o ponto a ser entendido seja o fato de que o

negacionismo não se configura em dúvida¹⁷⁰ sincera, mas, sim, um projeto programático de invalidação, com vistas a mobilizar valores aparentemente silenciados, mas jamais desaparecidos.

Em segundo lugar, essa observação de Aristóteles, segundo a qual, a testemunha não possui validade no tocante à qualidade da ação sofrida, não é condizente com o acontecimento traumático do Holocausto. Não estamos, evidentemente, criticando a posição do filósofo. Isso seria um contrassenso, já que ele fala de outra época e, mais ainda, ao trazer a figura da testemunha, ele afasta essa categoria subjetiva da experiência da ação injusta. Para ele, “as testemunhas recentes são pessoas conhecidas que declararam suas opiniões acerca de algum assunto polêmico” (ibidem). Essa definição difere do conceito de testemunho, à luz da teorização construída pela teoria do testemunho. Aqui, as testemunhas trazem em seus relatos o trauma, considerando que elas vivenciaram a dor e experienciaram horrores, até então, inimagináveis. Assim sendo, Filip Müller não seria uma testemunha, na visada aristotélica, pois ele traz em sua identidade a marca da injustiça sofrida. No fragmento 38, marcado de forma decisiva pela *enargeia*, isso é notoriamente perceptível.

Há uma sentença que, a nosso ver, provoca o deslizamento das tríades dêiticas, se configurando em uma *embreagem temporal*: “pare, por favor!”. Quando nos deparamos com essa súplica, marcada pelo transbordamento emocional e a inscrição mais expressiva da emoção da tristeza, notamos uma diferença, em relação ao depoimento de Abraham Bomba. Neste, fica patente que a súplica do sobrevivente do campo de Treblinka se direciona a Claude Lanzmann, implorando para ele encerrar essa rememoração do horror. Na fala de Filip Müller, alheia ao apelo à piedade, o alvo do clamor não seria Claude Lanzmann, mas a própria memória. Estamos diante de uma luta contra esses vestígios e rastros do trauma, que se torna em vão, quando Müller evoca a fala da mulher exterminada – “Você tem que sair daqui, tem que ser testemunha do nosso sofrimento...”. Müller sabia de sua responsabilidade, por isso, não nos parece que ele precisou ser convencido de continuar o relato (lembrando que estamos lidando com os registros dispostos na montagem).

¹⁷⁰ Plantin (2008) propõe uma contraposição instigante para lidar com esse deslizamento entre a dúvida e a invalidação. Para o linguista francês, *contradizer* visaria à continuação do debate, podendo, no nosso entendimento, ser relacionado à dúvida. Por outro lado, temos o elemento da *refutação*, adequado ao discurso negacionista, que estaria na chave da invalidação, sendo, nas palavras do autor, pautado pela “destruição do discurso atacado” (PLANTIN, 2008, p. 83).

O que teria provocado essa disjunção? Filip Müller é um entrevistado que povoa quase todo o documentário de Claude Lanzmann. Certamente, é um dos que mais aparece ao longo do filme. Isto posto, o que teria provocado esse transbordamento emocional? Qual foi o gatilho que suscitou o surgimento da emoção da tristeza, em uma cena de interação, até então, marcada por uma aparente serenidade? A resposta para esses questionamentos passa pelo valor de pátria e pela noção de identidade esfacelada. “Aquilo estava acontecendo com os meus compatriotas”. Ao enunciar isso, Filip Müller evoca um sentimento de pertencimento e ser poupado da morte, incorreria em uma exclusão – algo que ele compartilha com Inge Deutschkron. Os dois depoimentos, tanto da judia alemã que viveu na clandestinidade, quanto do judeu sobrevivente de Auschwitz, trazem a expressão de uma dor pela impotência, pela impossibilidade de reagir. Há, em ambos, a expressão da dor do outro.



Imagem 30: Filip Müller.

Ao entrar na câmara de gás, Filip Müller realiza uma luta contra a despersonalização. Ele não era um mero número. Ele era um tcheco, que ao escutar o hino de seu país é, talvez, chamado de volta à consciência. Ele teria que morrer, pois esse fim era algo intrínseco a sua identidade. Ao rememorar esse acontecimento, o diretor francês o coloca “diante dos olhos” do espectador, o que suscita emoções diversas, tais como a tristeza e a compaixão, esta última pensada, não em uma visada egoísta, mas no efeito de aproximação (Caponi, 1999) entre *ator social* e público. É um momento-chave de expressão da emoção da tristeza e, certamente, um dos maiores transbordamentos emocionais da produção fílmica em questão. Notemos, na imagem acima, a plena materialização da tristeza e como a câmera de Lanzmann faz questão de registrar esse momento. O que vale ser destacado é que, ao sair da câmara de gás, ele não parece esfacelar a sua identidade. Ao contrário, ela adquire novos contornos,

relacionados ao “dever de transmissão dos retornantes”, passível de proporcionar aos sobreviventes dos campos de concentração a *perlaboração*.

Caminhemos, agora, para uma das interações mais célebres de *Shoah*: estamos falando da descrição pormenorizada e minuciosa do Gueto de Varsóvia, feita por Jan Karski. São quase quarenta minutos de conversa, sem a presença das justaposições (fricção com outros depoimentos), que se mostram manifestas em grande parte das interações do documentário.

Apontamos, anteriormente, que o Gueto de Varsóvia funciona como uma espécie de desenlace do documentário de Claude Lanzmann. O que ainda não foi aprofundado é o depoimento de Jan Karski, marcado pela riqueza de detalhes e envolto a um gestual que demonstra o quão desconfortável foi para o *ator social* rememorar aquelas vivências. Não estamos, vale enfatizar, diante de um testemunho – Karski não era judeu, nem experienciou no próprio corpo os horrores narrados –, contudo, seu depoimento traz de forma significativa o processo de despersonalização, oriundo da vida nos campos e guetos do regime nazista.

Um ponto a ser destacado é concernente aos momentos de disjunção, nos quais o advento da emoção da tristeza se dá de forma intensa. Talvez possamos nomeá-los como instabilidades esperadas, diferentemente de disjunção (vista, por exemplo, nas falas de Simon Srebnik e Abraham Bomba), pois seu depoimento está longe de primar pela tentativa de construir um ambiente controlado. Seu tom de voz é firme, enfatizando determinadas passagens consideradas centrais e seu gestual é marcado pela inquietação – respiração profunda, olhos agitados, movimento constante das mãos. Logo no início de sua fala, já conseguimos detectar esse aparato comportamental, que desemboca em um choro difícil de controlar, o fazendo se levantar e abandonar o recinto onde acontece a interação. Após alguns segundos, Karski retorna.

Convém explicar qual o papel de Karski para a resistência contra o regime nacional-socialista e o porquê de ele ser considerado um *ator social* necessário para o desenvolvimento do projeto de Lanzmann. Karski é impelido por dois membros da resistência judaica (um participante de uma coligação denominada BUND¹⁷¹ e o outro integrante de um grupo sionista) a revelar ao mundo que, independente de uma iminente derrota, Hitler iria juntar todos os esforços para exterminar os judeus europeus.

¹⁷¹ União Judaica Trabalhista da Lituânia, Polônia e Rússia.

Em um determinado ponto da entrevista, Lanzmann pergunta a ele se era de seu conhecimento a morte da maioria dos judeus do Gueto de Varsóvia. Karski responde que sabia, mas como não tinha visto nenhuma cena de violência, a relação de mortos para ele era meramente estatística. Acerca disso, temos um ponto a ser discutido, pois ele diz respeito à experiência, o *eu, aqui e agora* dessa denúncia efetuada pelo polonês precisava ter a influência do *eu estava lá*. É por esse motivo que entendemos o clamor do membro da coligação BUND, pois para ele era claro que a denúncia de Karski precisava ser “alimentada” pela ida ao Gueto de Varsóvia – “Tenho certeza de que reforçará seu relatório se puder dizer: ‘eu vi com meus próprios olhos’. Podemos arranjar uma visita ao gueto judeu. Você iria?” (LANZMANN, 2012). Ao aceitar a missão, ele traz para si o *ethos* de alguém com credibilidade e, indo além, ele se faz portador de um componente de forte impacto persuasivo, a saber, a *enargeia*. É factível supor que esse componente enargeico foi utilizado no relatório final escrito por Jan Karski (lançado em livro, traduzido no Brasil sob o título de *Estado Secreto*) e foi, conseqüentemente, incorporado em seu relato, junto à Claude Lanzmann.

[Fragmento 39] E agora vem a descrição, não? Bem... Corpos nus na rua. Eu pergunto a ele: “Por que estão aqui?”.

Cadáveres?

Cadáveres. Ele diz: “Bem, eles têm um problema: quando um judeu morre e a família quer um enterro, precisa pagar uma taxa. Então simplesmente os jogam na rua”.

Porque não podem pagar a taxa?

Sim. Não têm condição. E aí ele diz: “qualquer trapo é útil, por isso eles tiram as roupas deles. E se o corpo, o cadáver, estiver na rua, o Conselho Judaico tem de se encarregar dele”. Mulheres com seus bebês, amamentando os bebês em público. Mas elas não têm... não têm seios, é reto. Os bebês com aqueles olhos transtornados, olhando **[gesticula com a cabeça algumas vezes, como sinal de incredulidade]**.

Parecia um mundo completamente estranho?

O que?

Um outro mundo, digo.

Não era um mundo. Não havia humanidade (LANZMANN, 2012. Grifos nossos).

A forma como Lanzmann encaminha essa cena é intrigante. Toda a interação com Jan Karski tem a duração perto de quarenta minutos, havendo um desmembramento na apreensão imagética. Temos cinco configurações espaciais: Nova York, mostrada no início da entrevista, com alguns registros da Estátua da Liberdade, que pode indicar uma metáfora dos países ocidentais (designação dada pelo líder da BUND, em referência aos países aliados), livres, em relação ao povo judeu, condenado à morte pela máquina de extermínio nazista; Vale do Ruhr, localizado na Alemanha, que aparece como contraponto à cidade anterior, com imagens cinzentas e destituídas de

vivacidade; Auschwitz, que aparece depois de 20 minutos de cena, antecedendo o instante em que Karski revela o pedido do líder da BUND.

Auschwitz emerge imediatamente após as imagens do mencionado Vale, no qual vemos o funcionamento de fábricas. É como se Lanzmann quisesse fazer uma rima narrativa, pensando no campo de concentração de Auschwitz como uma fábrica, mas o que ela produz? O diretor nos mostra. Ela produz destruição, aniquilamento e despersonalização, que são simbolizadas por algumas imagens célebres, componentes de um quadro de *memória cognitivo-discursiva* – as colheres utilizadas para as insipientes alimentações; os sapatos pertencentes aos judeus exterminados, bem como os óculos e as canecas. Tais elementos produzem uma extensão memorialística e suscitam, por conseguinte, emoções no espectador. Outro efeito importante nesse deslizamento – Vale do Ruhr e Auschwitz – é o de causa e consequência, como se aquele operasse uma metonímia da Alemanha, com o segundo significando a implicação da máquina de morte do regime nazista.

Nas imagens abaixo, vemos o Vale do Ruhr apreendido em um plano geral, que pode denotar um efeito de distanciamento e alheamento. As colheres e canecas, por outro lado, são registradas em primeiro plano. Acreditamos que possa haver, nesse particular, um efeito de sentido, já que a aproximação desses objetos parece conferir pessoalidade a eles. Há a possibilidade de perceber formatos e cores diferentes, o que nos leva a pensar que eles pertenceram a pessoas diferentes, que foram exterminadas por um aparelho repressor imponente (a imagem do vale do Ruhr suscita imponência) e cruel.



Imagem 31: Vale do Ruhr



Imagem 32: colheres expostas no museu de Auschwitz.



Imagem 33: canecas expostas no museu de Auschwitz

A quarta configuração espacial é a cidade de Varsóvia. Há um momento em que Karski fala sobre a sua chegada ao gueto e ele menciona um túnel, que funcionava como uma passagem diferenciadora entre dois universos. O que havia ao fim do túnel era uma ausência de humanidade. Lanzmann, conferindo, novamente, uma rima narrativa, filma com a câmera subjetiva a passagem desse túnel e o que vemos, ainda que longe de qualquer parâmetro de comparação com o que é relatado pelo *ator social*, é uma cidade em ruínas, com prédios abandonados, suscitando um cenário coerente dentro daquele relato do horror.



Imagem 34: o mencionado túnel, filmado por Lanzmann.

Acerca do relato, é importante destacar alguns termos que se configuram em gatilhos suscitadores de emoções. Passar incólume por expressões como “corpos nus nas ruas”; “Mulheres [sem seios] com seus bebês, amamentando os bebês em público”; e “bebês com olhos transtornados”; acaba sendo um desafio hercúleo. Isso se dá em função de um acentuado caráter gráfico e pela emergência do dispositivo da *enargeia*, já que expor, diante dos olhos do auditório, tais narrações pode suscitar, imediatamente, emoções como indignação, compaixão e tristeza. Há, ainda, um apontamento de Lanzmann – “parecia um mundo completamente estranho”, que visa a distanciar a realidade experienciada por aqueles que assistem ao documentário em relação às vivências dos judeus no gueto. Karski é ainda mais radical e taxativo: “não era um mundo. Não havia humanidade”.

Após um pequeno intervalo, filmando a cidade, Lanzmann retorna para uma configuração espacial, a quinta, dominante no fragmento destacado, a cena de interação entre o documentarista e o entrevistado. Nessa cena, temos acesso à expressividade de Jan Karski, sua alternância no olhar, encarando a câmera algumas vezes e baixando o olhar. Seu gestual, marca de todo o depoimento, é enfático, frisando episódios julgados por ele como mais marcantes. No início desse relato, Karski se mostra vacilante, trazendo um olhar perdido – emoção da tristeza –, como se ele tivesse a convicção de que iria entrar em um terreno arenoso, doloroso. Ao mesmo tempo, ainda que frisando não querer retornar a essas memórias, ele sabe da importância do filme, sabe da necessidade de trazer à tona aqueles acontecimentos.



Imagem 35: Jan Karski

O trabalho de câmera de Lanzmann é marcante, pois nesse fragmento – em que há o registro apenas do *ator social* –, o documentarista deixa a câmera bem próxima de Karski, criando um efeito de intimismo. É como se a própria expressividade do entrevistado funcionasse como um componente enargeico, não havendo a *enargeia imagética* operada nas locações, nos espaços geográficos, mas, sim, impulsionada pelo rosto do entrevistado. Sua expressividade serve de qualificador. Os travamentos se fazem notar, principalmente quando Karski menciona os olhos transtornados dos bebês. Nesse particular, seu modo de se expressar, consideravelmente instável, suscita um efeito de incredulidade, o que justifica ele acreditar que, naquele local, não havia humanidade. Analisemos, em conjunto, dois recortes instigantes:

[Fragmento 40] Ruas cheias, cheias. Parecia que todos moravam na rua, trocando o que fosse mais importante, todos oferecendo alguma coisa para vender: três cebolas, duas cebolas, alguns biscoitos, vendendo, implorando uns aos outros, chorando de fome. **Aquelas crianças horríveis...** Algumas crianças correndo sozinhas, ou com a mãe sentada ali **[pausa]**... Não era a humanidade. Era uma espécie... Uma espécie de inferno.

Ele me empurra até a janela: “veja isso, veja!” **[pausa]**. **Havia dois garotos. Garotos bonitos, da juventude hitlerista, uniformizados.** Eles caminhavam. A cada passo que davam, os judeus desapareciam, corriam para longe. Os dois iam conversando. A certa altura, um dos garotos leva a mão ao bolso. Sem pensar um segundo, tiros! **[faz o gestual imitando o tiro sendo dado para cima e imita o som do barulho de vidros sendo estilhaçados]** vidros quebrados, algo assim como um grito **[simula o gestual de grito]**. O outro garoto o parabeniza. Eles vão embora. Eu estava... paralisado **[momento máximo da tristeza]** (LANZMANN, 2012. Grifos nossos).

Antes de partirmos para o ponto central dessas falas, é interessante perceber, e tentamos identificar nos excertos, a performatividade do depoimento, isto é, o gestual funcionando como um suporte para a fala. É relevante considerar o teor gráfico, apresentado em passagens que evocam cadáveres nas ruas, mulheres desnutridas lutando para amamentar seus bebês, que apresentam olhos transtornados. Há, de forma

evidente, o componente avaliativo, que adjetiva o cenário daquela narração como sendo um inferno, destituído de humanidade. Se não há a evocação de uma emoção propriamente dita, há a evocação de um cenário emocional. Nota-se, em meio a esse relato, diversos termos de emoção que mobilizam emoções junto ao público, como, por exemplo, “chorando de fome” e “crianças correndo sozinhas”.

A questão que se coloca: por que a *tristeza* emerge em Jan Karski, na ocasião em que ele disserta sobre os garotos da juventude hitlerista? Essa é a razão de almejarmos uma fricção entre dois recortes, a serem perspectivados pelo mecanismo da comparação. No primeiro, temos garotos adjetivados como *horríveis*, ao passo que no segundo temos *garotos bonitos, uniformizados*. Em uma mesma instância actancial – crianças – notamos qualificações diametralmente opostas. Essa formulação – *enargeica*, pois expõe “diante dos olhos” do espectador as diferenças existentes entre os dois perfis – se assenta naquilo que Perelman e Olbrechts-Tyteca identificam como *comparação por oposição*. Para os autores, “a argumentação não poderia ir muito longe sem recorrer a comparações, nas quais cotejam vários objetos para avaliá-los um em relação ao outro” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2014, p. 274). Nesse sentido, é possível que tal relato exerça o efeito argumentativo, junto ao público, de evidenciar realidades díspares, encerradas em um cenário de barbárie.

Constatamos, portanto, uma imponente força argumentativa nos excertos destacados, pois eles evidenciam o quão destoantes são os dois mundos. O que a emoção da tristeza faz? Ela amplifica esse quadro, conferindo dramaticidade à cena e impulsionando a empatia e a identificação do público com a dor expressa pelo *ator social*. O que vemos nessa cena narrada por Jan Karski é o fim da inocência das “crianças horríveis” e dos “garotos bonitos”.

À guisa de conclusão, apresentemos um último fragmento retirado da interação com Jan Karski:

[Fragmento 41] Bem, fomos percorrendo as ruas. Não falamos com ninguém. Andamos provavelmente uma hora. Às vezes ele dizia: “olhe esse judeu”. Um judeu em pé, imóvel **[imita o judeu, com a boca aberta e o olhar parado]**. Eu disse: “Está morto?”. “Não, não, está vivo!”. “Lembre-se disso Witold: ele está morrendo. Está morrendo. Olhe para ele. Conte-lhes isso. Você viu **[aponta o dedo indicador, como forma de enfatizar a responsabilidade de Karski]**. Não se esqueça”. E seguimos. É macabro. De vez em quando ele murmurava: “lembre-se disso, lembre-se disso”. Ou dizia: “olhe para ela”. Em muitos casos eu disse: “o que eles estão fazendo aqui?”. Sua resposta: “estão morrendo **[gesticula com ênfase]**. Só isso. Estão morrendo!”. E sempre: “mas lembre-se, **[novamente aponta o indicador]** lembre-se!” (LANZMANN, 2012. Grifos nossos).

Estamos diante, novamente, de um depoimento *enargeico*, que conta com o componente verbal aliado ao não verbal, este materializado através de um gesto enfático. Temos, ainda, a presença da avaliação – “é macabro”, que prima em caracterizar, junto ao público, aquilo que estava sendo narrado. Contudo, o que parece importar nesse fragmento é a lógica de missão incumbida a Jan Karski. Em numerosas passagens, vemos o entrevistado apontar o dedo indicador para frente, em movimento contínuo, utilizado para ilustrar um clamor: “lembre-se”; “Conte-lhes isso”; “Não se esqueça”; “lembre-se disso, lembre-se disso”; “mas lembre-se, lembre-se”. Esta última é amparada por uma adversativa que parece simbolizar o sentimento de diversos atores sociais, como Abraham Bomba, Filip Müller e Mordechai Podchlebnik. É preciso lembrar e transmitir. A vida precisa continuar, *mas* lembre-se.

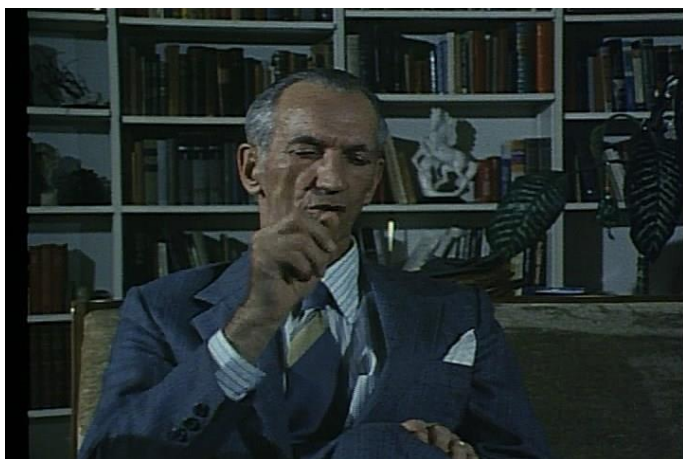


Imagem 36: Jan Karski e o dedo indicador apontado

Jan Karski, pelo que conseguimos depreender do discurso fílmico, não queria estar ali. O mesmo pode ser dito de Simon Srebnik, Mordechai Podchlebnik, Filip Müller, Abraham Bomba, Richard Glazar, Motke Zaidl, Itzhak Dugin, Paula Biren, Rudolf Vrba, Inge Deutschkron, Mosshe Mordo, Ruth Elias, Itzhak Zuckermann, Simma Rottem (estes últimos, conforme afirmamos, fechando o núcleo formado em torno do Gueto de Varsóvia e, conseqüentemente, o documentário). Contudo, eles estão ali atendendo à convocação do antigo militante da BUND, pois são sabedores de que há um dever de transmissão, isto é, eles criam para si a imagem de porta vozes, contudo, destituídos de triunfalismo, exaltação e heroísmos.

A frase final, oferecida por Simma Rottem, ilustra o tom adotado por Claude Lanzmann: “Eu me lembro de um momento em que senti uma espécie de tranquilidade, de serenidade, e me disse: ‘eu sou o último judeu. Vou esperar pelo amanhecer. Vou esperar pelos alemães’” (LANZMANN, 2012). A última tomada do filme é concentrada em um trem (ferramenta discursiva por natureza) sendo filmado em movimento. Ele

está partindo, o que significa o fim de uma jornada de quase dez horas de metragem e a certeza de que aqueles acontecimentos não podem ser esquecidos: “lembre-se disso, lembre-se disso”.



Imagem 37: a última cena do filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é uma tarefa simples escrever essas considerações finais. Foram quatro anos de envolvimento, engajamento, aprendizado, ansiedade, incertezas e decisões, diante de um *corpus* grandioso e intenso. Levando em consideração o fato de que o Doutorado funciona como uma jornada de autoconhecimento, é pertinente propor o seguinte questionamento: Foi possível encontrar o nosso estilo? Convoquemos o poeta e contista português Herberto Helder: “Vejam: o estilo é um modo sutil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação. Faço-me entender? Não? Bem, não aguentamos a desordem estuporada da vida” (HELDER, 2010, p. 11).

Parece uma loucura que a desordem estuporada da vida – perda de um ente mais do que querido; pandemia; desalentador (des) governo – tenha sido dirimida com um projeto de escritura que contempla o acontecimento mais traumático do século passado, quiçá um dos mais traumáticos da história da humanidade: o Holocausto nazista. É difícil encontrar alguém que não tenha ouvido falar desse acontecimento e que, de alguma forma, não seja impactado por todos os seus desmembramentos, implicações e rupturas. Façamos a exclusão, é claro, dos negacionistas, pois, como afirma Claude Lanzmann (2011), com essa gente não se discute.

O fato é que quem se prontifica a estudar esse tema, e nós nos prontificamos a fazê-lo pelo gesto de leitura oferecido pela Análise do Discurso, possivelmente sofrerá algum tipo de transformação. Não estamos sendo exclusivistas, pois acreditamos que isso acontece com todo pesquisador que se propõe a escrever uma tese, independentemente de qual seja a temática. Uma vez feito esse adendo, o que podemos afirmar é que os rostos de personagens como Simon Srebnik, Mordechai Podchlebnik, Abraham Bomba, Filip Müller e tantos outros e outras, com destaque, é claro, para Claude Lanzmann – que nos deixou no dia 05 de julho de 2018 –, ficarão sempre em nossa mente. O que esperamos, verdadeiramente, é que essa tese possa ter honrado a memória dessas pessoas, na certeza de que não se pode esquecer esse traumático acontecimento. Infelizmente, não estamos imunes a repetições e ressignificações de valores macabros e hediondos.

Em relação à asserção retirada da obra de Herberto Helder, não nos parece possível saber se um estilo foi encontrado, até mesmo porque o fato de sermos cindidos e clivados impossibilita que sejamos inseridos em uma categorização estanque. Talvez

possamos falar da inscrição de estilos diferenciados, que se mostram condicionados pelo entorno, isto é, pelos elementos dóxicos e formações discursivas. Contudo, existe uma certeza, houve um grande crescimento, tanto intelectual, quanto pessoal e isso aconteceu pelas inúmeras possibilidades que nos foram apresentadas e pelas pessoas incríveis que cruzaram o nosso caminho. Não há individualidade aqui, pois partimos do princípio de que o conhecimento acadêmico é uma construção coletiva.

A questão que se coloca: por que estudar o Holocausto? Como não se lembrar da conferência¹⁷² oferecida pela professora do departamento de História da UFMG, Heloísa Starling, e intitulada “O partido nazista e o nazismo no Brasil: quando será tarde demais para soar o alarme?”. Podemos nos aventurar a responder o questionamento proposto pelo título da conferência. Em nosso entendimento, esse alarme já deveria estar ligado, em alto e bom som, pois o que separa as ideias nefastas do nazismo e sua aplicação prática são as condições de produção. Basta analisar a atual conjuntura política, em âmbito nacional e internacional, para perceber que existe uma emergência da intolerância, da inimizade, da banalização da vida e da ignorância.

O homem da massa, a quem Himmler organizou para os maiores crimes de massa jamais cometidos na história, tinha os traços do filisteu e não da ralé, e era o burguês que, em meio às ruínas do seu mundo, cuidava mais da própria segurança, estava pronto a sacrificar tudo a qualquer momento – crença, honra, dignidade. Nada foi tão fácil de destruir quanto a privacidade e a moralidade pessoal de homens que só pensavam em salvaguardar as suas vidas privadas. Em poucos anos de poder e de coordenação sistemática, os nazistas podiam anunciar com razão: “A única pessoa que ainda é um indivíduo privado na Alemanha é alguém que esteja dormindo” (ARENDDT, 2012, p. 472-473).

A Alemanha poderia ser considerada um país intelectualmente avançado – “[...] a Alemanha de Dürer e Bach e Goethe e Beethoven...” (MANN, 2009, p. 49). Isso não foi suficiente para interditar uma eficiente mobilização de valores defendidos por ideólogos do partido nacional-socialista, que foram aderidos por grande parte da população (conforme afirma Hannah Arendt, no fragmento destacado, houve uma decisiva adesão por parte da elite germânica, formada por banqueiros, juristas, intelectuais, entre outros). O resultado desse equacionamento é a implementação de uma implacável máquina burocrática de destruição. Esses valores não foram apagados, a despeito de uma minguada tentativa de desnazificação, mas apenas, estrategicamente, recuados, à espera de uma oportunidade para emergirem. Podemos afirmar que nunca

¹⁷² Conferência presente na mesa de encerramento do evento internacional “O que resta da Suástica: nazismo, negacionismo e memória”, organizado pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Autoritarismo e Totalitarismo (NEPAT-UFMG) e realizado entre os dias 05 e 09 de abril de 2021. A mesa pode ser acessada pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=2vN4RqTDZUU&t=30s>.

estivemos tão próximos dessa emergência, o que nos impele a afirmar que o “alarme” já deveria estar soando.

Qual a importância de *Shoah*, de Claude Lanzmann? Uma possível resposta passa pela percepção de que estamos diante de um documentário cuja *mise-en-scène* é calcada em oferecer alguns complementos para o verbo fazer: fazer-falar; fazer-sentir; fazer-conhecer; e, claro, fazer-indignar. É nesse sentido que pensamos o documentário em questão como um *continuum* entre a *dimensão argumentativa* – partilhar maneiras de ver e sentir – e a *finalidade argumentativa* – testemunho como mola propulsora para fazer-lembrar e, conseqüentemente, mobilizar o auditório (sujeito-espectador).

Nesse momento, abramos um parêntesis, com o objetivo de voltar um pouco o olhar para o percurso traçado e tudo aquilo que foi vivenciado ao longo dessa jornada. Isso é importante, pois iremos destacar algumas etapas, que se revelam cruciais para entender como chegamos até aqui.

Em primeiro lugar, faz-se importante mencionar as disciplinas cursadas, com destaque para *Retórica, argumentação e emoções*, ministrada pela professora Helcira Lima; *Teorias do discurso*, ministrada pelo professor Wander Emediato; *Les Émotions: Rhétorique, argumentation, analyse du discours*, ministrada pelo professor Christian Plantin; *Análise do discurso e semântica do ódio*, ministrada pela professora Béatrice Turpin; *Contribuições de Dominique Maingueneau e de Patrick Charaudeau para a AD no Brasil*, ministrada pelas professoras Glaucia Muniz e Ida Lucia Machado; *Formas e processos da imagem*, ministrada pela professora Claudia Mesquita; e *Memória e testemunho*, ministrada pelo professor Elcio Cornelsen. Cada uma delas contribuiu na construção de uma maturidade e de um olhar sobre os postulados teóricos, além de possibilitarem horizontes possíveis e fecundos de análise. Não se pode deixar de mencionar, ainda, as fundamentais reuniões de orientação com a professora Helcira Lima, sempre solícita e com um olhar extremamente acurado.

Segundamente, é preciso destacar alguns acontecimentos marcantes e decisivos. O primeiro a ser sublinhado é o grupo de pesquisa *Retórica e argumentação*, dirigido pelas professoras Helcira Lima e Maria Cecília de Miranda, que traz jornadas mensais, além dos fundamentais seminários internacionais, que acontecem no Santuário do Caraça. A segunda edição do seminário se revela particularmente importante por ter focado em uma categoria retórica – a *enargeia* –, até então desconhecida, e que se revelou fundamental para as discussões realizadas a partir do documentário *Shoah*.

Além disso, faz-se importante destacar o impacto causado pelo Doutorado Sanduíche, supervisionado pela professora Béatrice Turpin, pois ele pôde nos proporcionar, a despeito das dificuldades iniciais causadas pela pandemia da COVID-19, uma grande experiência de vida. Foi possível, durante a estada em Paris, ir a museus fundamentais e extremamente relevantes, levando em consideração a temática contemplada em nossa pesquisa. Destaquemos o *Musée de la Libération*, voltado para a Segunda Guerra Mundial e o *Mémorial de la Shoah*, cujo nome evidencia o assunto abordado nesse espaço. Como se não bastasse, o Doutorado Sanduíche nos deu a oportunidade de ir à Polônia, onde conhecemos o impactante Campo de extermínio Auschwitz-Birkenau, e à Alemanha, que nos possibilitou conhecer o *Memorial aos judeus mortos da Europa* e o museu histórico *Topografia do terror*, antiga sede da polícia secreta alemã (Gestapo).

É imperativo destacar, ainda, dois grupos de pesquisa, extremamente relevantes em nossa jornada: o primeiro é o grupo *debatedores*, organizado pela professora Helcira Lima, junto de seus orientandos e convidados. Nesse espaço, discutimos textos relevantes, que contribuem, tanto no desenvolvimento de teses e dissertações, quanto na confecção de potenciais artigos. O outro grupo de pesquisa é relativamente recente em nossa trajetória, mas já detém uma importância significativa. Estamos falando do *Mídia e memória*, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, composto por professores e alunos sedentos por incrementar o conhecimento, trocando ideias, propondo temáticas e organizando pertinentes eventos.

Por fim, não é possível deixar de considerar as pertinentes contribuições oferecidas pela banca de qualificação, composta pelos professores Elcio Cornelsen e Nilton Milanez, que trouxeram novos olhares e sugestões preciosas para o desenvolvimento de nossa escrita. Tudo isso confirma aquilo que já era sabido de antemão: a construção do conhecimento acadêmico é coletiva. Ninguém trabalha sozinho e ninguém é detentor absoluto do conhecimento. Em suma: a atividade acadêmica é marcada, pelo menos é essa a nossa posição, pela partilha e pela contribuição mútua.

Fechando esse gigantesco e necessário parêntesis, voltemos ao documentário *Shoah*. Ao longo desse espaço, enfatizamos o horizonte de influências impulsionador de nosso projeto de escritura. O grande desafio, e suponhamos que esse seja o “calcanhar de Aquiles” de todos aqueles que se dispõem a analisar discursivamente determinados *corpora*, é encontrar a melhor forma de “ler” o material contemplado. Em *Shoah*,

encontramos uma dificuldade inicial, e isso é apresentado no segundo capítulo, que funciona como uma espécie de preâmbulo. Naquele espaço, depois de revermos o documentário e amparados por algumas leituras, optamos em evidenciar um deslizamento, no que tange à inscrição das emoções.

Houve uma migração, pelo menos em nosso gesto de leitura. De um documentário melancólico, *Shoah* passou a ser uma produção fílmica que se prontifica a trazer relatos, e aqui falamos, principalmente, da categoria vítimas, coletados em prol daqueles que sucumbiram frente ao inimigo interno – *perda do ego* (Freud, 2011) pela inscrição da melancolia – e diante, claro, do inimigo externo – a máquina de extermínio nazista. Ao invés de melancolia, temos, como emoção direcionadora, a tristeza, que entra em fricção com a *enargeia* e suscita emoções diversas em quem assiste ao documentário. *Os atores sociais* exercem a função de porta-vozes, justificando o *dever de transmissão dos retornantes* (Lanzmann, 2011), presente no título e na tese como um todo.

Outra questão deveras delicada é a metodologia. Quais ferramentas serão mobilizadas? Quais autores servirão de referencial teórico? Como recortar um material fílmico que possui mais de dez horas de metragem? Esperamos que a segunda e terceira partes possam ter, de alguma forma, contemplado essas questões, que norteiam e incomodam todos aqueles que se prontificam a escrever uma tese. O que importa destacar é que os postulados teóricos mobilizados contribuíram, decisivamente, para a construção de um olhar que, longe de esgotar as possibilidades de análise do documentário *Shoah*, poderá, e esse é o nosso desejo, contribuir para futuros trabalhos que objetivem lidar, não somente como o documentário de Lanzmann, como, também, com a temática do Holocausto. E recomendamos, fortemente, que esse tipo de *corpus* seja revisitado, pois estamos vivendo tempos de revalorização de valores que deveriam estar extintos e relegados à lata de lixo da história.

Depois de todo esse percurso, notamos que os eixos elencados em nossa pesquisa – memória, emoções, *enargeia* – se configuram em um *continuum*, não devendo ser lidos de forma estanque. É claro que pode haver um predomínio de um em relação aos outros, contudo, o deslizamento dêitico *eu estava lá x eu aqui e agora*, marcado pela inscrição do trauma, passa, de alguma forma, pelos supramencionados eixos. Foi isso que objetivamos comprovar ao longo de nossa escrita.

De nossa parte, acreditamos que a presente tese, longe de ser um encerramento, se configura em uma abertura. A despeito de um atual governo que desvaloriza o saber

científico, nosso objetivo é seguir em frente, seja retomando o documentário *Shoah*, seja contemplando *corpora* que “naveguem em águas turbulentas”, em temáticas como totalitarismo, autoritarismo, intolerância, direitos humanos, entre outros. É uma seara indigesta, mas que precisa ser contemplada.

Por fim, e aqui, pela primeira vez, a tese vai adotar a primeira pessoa do singular. É preciso enfatizar o quão foi difícil escrever essas considerações finais. O projeto de escritura de uma tese é um rito de passagem. Existe uma grande ansiedade para chegar ao final, quando, na verdade, aquilo que nos faz crescer é o percurso. Dentro desses quatro anos, eu sofri uma perda irreparável. No dia 13 de setembro de 2019, minha mãe faleceu. O curioso é que, naquele momento, eu estava escrevendo sobre o luto e a melancolia. Pois bem, muitos fatores contribuíram para me ajudar a atravessar essa zona cinzenta e nebulosa. Certamente, o Doutorado se configurou em algo que me sustentou e me ajudou a seguir em frente. As últimas palavras dessas considerações precisam ter o tom de agradecimento por tudo o que foi experienciado. Acredito ter valido muito a pena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

AMOSSY, Ruth. L'espèce humaine de Robert Antelme ou les modalités argumentatives du discours testimonial. In: *SEMEN Revue de sémio-linguistique des textes et discours*. Paris: Presses Universitaires de France, 17, 2004.

AMOSSY, Ruth. Argumentação e análise do discurso: perspectivas teóricas e recortes disciplinares. Tradução de Eduardo Lopes Piris e Moisés Olímpio Ferreira. In: *EID&A – Revista eletrônica de estudos integrados em discurso e argumentação*. Ilhéus, n.1, nov. 2011, p. 129-144.

AMOSSY, Ruth. Contribuição da nova retórica para a AD: o estatuto do *lógos* nas ciências da linguagem. Tradução de Gláucia Muniz Proença Lara e Renata Aiala de Melo. In: EMEDIATO, Wander; LARA, Gláucia Muniz Proença. (orgs). *Análises do discurso hoje*, v. 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 11-28.

AMOSSY, Ruth. O ethos na interseção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 119-144.

AMOSSY, Ruth. *A apologia da polêmica*. Coordenação de tradução: Mônica Magalhães Cavalcante; tradução de Rosalice Botelho, Wakim Souza Pinto... [et al.]. São Paulo: Contexto, 2017.

AMOSSY, Ruth. *A argumentação no discurso*. Coordenação da equipe de tradução: Eduardo Lopes Piris e Moisés Olímpio-Ferreira. São Paulo: Contexto, 2018.

ANGENOT, Marc. *Dialogue de sourds: traité de rhétorique antilogique*. Paris: Mille et Une Nuits, 2008.

ANTELME, Robert. *A espécie humana*. Tradução de Maria de Fátima Oliva do Coutto. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ARCANJO, Fábio Ávila. *A retórica da performatividade a partir do documentário Estamira*. 2017. 156f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos – Área: Análise do Texto e do Discurso), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução de José Rubens Siqueira. 17ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARENDT, Hannah. *As origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.

AVEY, Dennis; BROOMBY, Rob. *O homem que venceu Auschwitz*. Tradução de Vania Cury. São Paulo: Harper Collins, 2017.

BAKHTIN, Mikhail (Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2009.

BARBOSA, Rodrigo Seixas Pereira. *Entre a retórica do impeachment e a do golpe: análise do conflito de lógicas argumentativas na doxa política brasileira*. 2019. 433f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos – Área: Análise do Texto e do Discurso), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERTI, Enrico. *Perfil de Aristóteles*. Tradução de Dion Davi Macedo. 2ª edição. São Paulo: Loyola, 2002 (Leituras filosóficas).

BINET, Laurent. *HHhH*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BOUDON, Raymond. *O justo e o verdadeiro: ensaios sobre a objectividade dos valores e do conhecimento*. Tradução de Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

BRASIL, André. Quando o antecampo se avizinha: Duas notas sobre engajamento em “A cidade é uma só?”. In: *Revista Negativo: Cineclubes Beijoca*. Brasília, Universidade de Brasília - Departamento de Filosofia: v. 1, n.1, 2013, p. 87-100.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CAPONI, Sandra. A lógica da compaixão. In: *Trans/Form/Ação*. São Paulo, 21/22: 91-117, 1998/1999.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. Coordenação da equipe de tradução Angela M. S. Corrêa e Ida Lúcia Machado. 2ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2012.

CHARAUDEAU, Patrick. *O discurso político*. Tradução de Fabiana Komesu e Dilson Ferreira da Cruz. 2ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

CHARAUDEAU, Patrick. Identidade linguística, identidade cultural: uma relação paradoxal. Tradução de Clebson Luiz de Brito e Wander Emediato de Souza. In: LARA, Gláucia Proença, LIMBERTI, Rita Pacheco (Orgs.). *Discurso e desigualdade social*. São Paulo: Contexto, 2015, p. 13-29.

Classical Writing. *The Progymnasmata*. Disponível em <<http://classicalwriting.com/Progym.htm>>. Acesso em 04 de setembro de 2020.

COLE, Tim. *Selling the Holocaust: from Auschwitz to Schindler - how history is bought, packaged, and sold*. New York: Routledge, 2000.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* / Jean-Louis Comolli; Seleção e organização, Cesar Guimarães, Rubens Caixeta; Tradução, Agustin de Tuguy, Oswaldo Teixeira, Rubens Caixeta: Revisão técnica, Irene Ernest Dias – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. Literatura, cinema e violência: imagens do genocídio em Ruanda. In: SARMENTO-PANTOJA, Tania (org.). *Arte como provocação à memória*. Curitiba: Editora CRV, 2014, p. 41-72.

COTTERET, Jean-Marie. *La magie du discours*. Précis de rhétorique audiovisuelle. Paris: Éditions Michalon, 2000.

COURTINE, Jean-Jacques. *Decifrar o corpo: pensar com Foucault*. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. Tradução de Cristina de Campos Velho Birck... [et al]. 1ª ed., 1ª reimpressão. São Carlos: Edufscar, 2014.

COURTINE, Jean-Jacques. O medo na era da ansiedade. In: COURTINE, Jean-Jacques (org.). *História das emoções – volume 3 (Do final do século XIX até hoje)*. Petrópolis, RJ, Vozes, 2020, p. 417-441.

CUAL, Bernard. Dans le cinema une langue étrangère. In: *Au sujet de Shoah: le film de Claude Lanzmann*. Paris: Édition Belin, 1990, p. 15-24.

DANBLON, Emmanuelle. *Argumenter en démocratie*. Bruxelles: Éditions Labor (Collection Quartier Libre), 2004.

DANBLON, Emmanuelle. *La fonction persuasive: anthropologie du discours rhétorique – origines et actualité*. Paris, Armand Colin, 2005.

DANBLON, Emmanuelle. La rhétorique: à la recherche d'un paradigme perdu. In: *Revue a contrario*, n. 16, 2011.

DANBLON, Emmanuelle. Il y a critique e critique: épistémologie des modèles d'argumentation. In: *Argumentation et analyse du discours*, 9, 2012.

DANBLON, Emmanuelle. La rhétorique ou l'art de pratiquer l'humanité. In: *SEMEN Revue de sémio-linguistique des textes et discours*. Paris: Presses Universitaires de France, 34, 2012.

DANBLON, Emmanuelle. *L'homme rhétorique: culture, raison, action*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2013.

- DANBLON, Emmanuelle. Régimes de rationalité, post-vérité et conspirationnisme: a-t-on perdu le goût du vrai? In: *Argumentation et analyse du discours*, 25, 2020.
- DANZIG, Leila. *Shoah* ou Holocausto: a aporia dos nomes. In: *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, vol. 1, n. 1, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.
- DOURY, Marianne. La position du chercheur en argumentation. In: *SEMEN Revue de sémio-linguistique des textes et discours*. Paris: Presses Universitaires de France, 17, 2004.
- DOURY, Marianne. “Ce n’est pas par pitié...”: l’appel à la pitié, critiques et alternatives. In: *Argumentation et analyse du discours*, 24, 2020.
- EBERLE, Henrik. *Cartas para Hitler*. Tradução de Cláudia Abeling e Renata Dias Mundt. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.
- FAYE, Jean-Pierre. Langages totalitaire, la crise, la guerre. In: AUBRY, Laurence et TURPIN, Béatrice (dir.). *Victor Klemperer: Repenser le langage totalitaire*. Paris: CNRS Éditions, 2012, p. 17-33.
- FELMAN, Shoshana. *À l’âge du témoignage: Shoah* de Claude Lanzmann. Traduit par Claude Lanzmann avec la collaboration de Judith Ertel. In: *Au sujet de Shoah: le film de Claude Lanzmann*. Paris: Édition Belin, 1990, p. 74-194.
- FELMAN, Shoshana. *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*. New York and London: Routledge, 1992.
- FEST, Joachim. *No bunker de Hitler: os últimos dias do Terceiro Reich*. Tradução de Jens e Patricia Lehmann. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- FIGUEIREDO, Adriana do Carmo. A retórica e as paixões no prefácio de Hans Kelsen: notas sobre o sujeito, o discurso e a teoria pura do direito. *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. 18, 2019, p. 2-19.
- FIGUEIREDO, Ivan Vasconcelos. Emoções inscritas no dizer: entre a argumentação e a análise do discurso. *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. 6, 2014, p. 46-63.
- FIORIN, José Luiz. *A argumentação*. São Paulo: Contexto, 2015.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Contexto, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 23ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

- FOUCAULT, Michel. Ditos e escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (v. III). Rio de Janeiro: Forense universitária, 2001, p. 264-298.
- FRANKL, Victor. *Em busca de sentido*. Tradução de Walter O. Schlupp e Carlos C. Aveline. 36ª ed. São Leopoldo: Sinodal; Petrópolis: Vozes, 2008.
- FRENKEL, Françoise. *Sem lugar no mundo*. Tradução de Heliete Vaitsman. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FRIEDLÄNDER, Saul. *A Alemanha Nazista e os judeus – volume 1: Os anos de perseguição, 1933-1939*. Tradução de Fany Kon... [et al]. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- FRIEDLÄNDER, Saul. *A Alemanha Nazista e os judeus – volume 2: Os anos de extermínio, 1939-1945*. Tradução de Fany Kon... [et al]. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP. Papyrus, 2011.
- GELISSEN, Rena Kornreich; MACADAM, Heather Dune. *Irmãs em Auschwitz*. Tradução de Monique D’Orazio. São Paulo: Universo dos Livros, 2015.
- GRINSHPUN, Yana. De la Victime à la Victimisation: la construction d’un dispositif discursif. In: *Argumentation et analyse du discours*, 23, 2019.
- GUILHAUMOU, Jacques. *Discurso e arquivo: experimentações em análise do discurso*. Jacques Guilaumou, Denise Maldidier, Régine Robin. Tradução de Carolina P. Fedatto, Paulo Chiaretti. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.
- GUIMARÃES, Eduardo. *Semântica: enunciação e sentido*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018.
- GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: *Conexão Letras*. Porto Alegre, RS: v. 3, n. 3, 2008, p. 1-6.
- GLUCKSMANN, André. *O discurso do ódio*. Tradução de Edgard de Assis Carvalho e Marisa Perassi Bosco. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed., 8ª reimpressão. São Paulo: Centauro, 2015.
- HAROCHE, Claudine. O sentimento de humilhação: degradar, rebaixar, destruir. In: COURTINE, Jean-Jacques (org.). *História das emoções – volume 3 (Do final do século XIX até hoje)*. Petrópolis, RJ, Vozes, 2020, p. 465-492.

HARTMAN, Geoffrey. Holocausto, testemunho, arte e trauma. Tradução de Cláudia Valladão Mattos. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 207-235.

HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

HERSANT, Yves. A melancolia. Tradução de Francisco Morás. In: VIGARELLO, Georges (org.). *História das emoções – volume 1 (Da antiguidade às luzes)*. Petrópolis, RJ, Vozes, 2020, p. 461-483.

HILBERG, Raul. *A destruição dos judeus europeus*. Tradução de Carolina Barcellos... [et al]. Barueri, SP: Amarilys, 2016.

HILBERG, Raul; STARON, Stanislaw and Yad Vashem Martyr's Remembrance Authority. *The Warsaw Diary of Adam Czerniakow: prelude to doom*. Chicago: Elephant Paperback, 1999.

JASPERS, Karl. *A questão da culpa: a Alemanha e o nazismo*. Tradução de Claudia Dornbusch. São Paulo: Todavia, 2018.

JONES, Colin. O sorriso. Tradução de Francisco Morás. In: VIGARELLO, Georges (org.). *História das emoções – volume 1 (Da antiguidade às luzes)*. Petrópolis, RJ, Vozes, 2020, p. 589-608.

KENEALLY, Thomas. *A lista de Schindler*. Tradução de Tati Moraes. 8ª edição. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2014.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XXe siècle? Remarques et aperçus. In: PLANTIN, Christian; DOURY, Marianne; TRAVERSO, Véronique (orgs.). *Les émotions dans les interactions*. Lyon: PUL, 2000.

KLEMPERER, Victor. *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Tradução de Miriam Bettina Paulina Oelsner. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 3ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória: Autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. Tradução de Irene Aron. São Paulo: Ed. 34, 2005.

KOCH, Gertrude. A transformação estética da imagem e do imaginável: notas sobre *Shoah*, de Claude Lanzmann. Tradução do inglês de Alexandre Barbosa de Souza. In: *Shoah*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LANZMANN, Claude. *Shoah: vozes e faces do holocausto*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

LANZMANN, Claude. *A lebre da Patagônia*. Tradução de Eduardo Brandão e Dorothee de Bruchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LAMIZET, Bernard. Sémiotique du totalitarisme. In: AUBRY, Laurence et TURPIN, Béatrice (dir.). *Victor Klemperer: Repenser le langage totalitaire*. Paris: CNRS Éditions, 2012, p. 45-57.

LEANDRO, Anita. Um arquivista no Camboja. In: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (orgs.). *O cinema de Rithy Pahn*. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultura Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013, p. 185-197.

LE BRETON, David. *As paixões ordinárias: antropologia das emoções*. Tradução de Luís Alberto Salton Peretti. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LIMA, Helcira. *Na tessitura do Processo Penal: a argumentação no Tribunal do Júri*. 2006. 260 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2006.

LIMA, Helcira. Emoção, racionalidade e diferença. In: anais do IV Encontro Mineiro de Análise do Discurso (EMAD) – Universidade Federal de São João Del Rei, 2011.

LIMA, Helcira. As emoções e suas implicações na construção argumentativa. In: Eduardo Lopes Pires e Moisés Olímpio-Ferreira. (Org.). *Discurso e argumentação em múltiplos enfoques*. Coimbra: Grácio Editor, 2016, v. 1o, p. 241-259.

LIMA, Helcira. Emoções e discurso: notas sobre a vergonha. In: CHAUVIN, Jean Pierre (org.). *Interfaces do discurso: retórica, história e literatura*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2017, v.1, p. 134-153.

LIMA, Helcira. Emoções representações de si: a propósito da indignação e do embaraço. In: CUNHA, Gustavo Ximenez; OLIVEIRA, Ana Larissa Adorno Marciotto (Org.). *Múltiplas perspectivas do trabalho de face nos estudos da linguagem*. BH: FALE/UFMG, 2018, v. 1, p. 93-106.

LOPES, Paulo César Leal; SILVA, Felipe Alves da. “*E tudo que era efêmero se desfez: uma leitura do colapso econômico e social da república de Weimar*. In: BUENO, Roberto; RAMIRO, Caio Henrique Lopes (Orgs.). *Sonhos e pesadelos da democracia em Weimar: tensões entre Carl Schmit e Hans Kelsen*. São Paulo: LiberArs, 2017, p. 43-79.

LOSHITSKY, Yosefa. *Spielberg's Holocaust: critical perspectives on Schindler's list*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

MACADAM, Heather Dune. *Irmãs em Auschwitz*. Tradução de Monique D'Orazio. São Paulo: Universo dos livros, 2015.

MACHIAVELI, Gabriel Reis. Saúde em Cuba: discurso de ódio e retomadas de discursos conservadores. *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. 12, 2016, p. 84-100.

MAISONNEUVE, Jean. *Les sentiments*. 9eme édition. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.

MANN, Thomas. *Discursos contra Hitler: Ouvintes Alemães!* Tradução de Antônio Carlos dos Santos e Renato Zwick. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Tradução: Freda Indursky. Campinas, SP: Pontes, 1997.

MARIE, Michel. Cinema e linguagem. Tradução de Marina Appenzeller; revisão técnica de Nuno Cesar P. de Abreu. In: AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain... [et al] (orgs). *A estética do filme*. 9ª Ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012, p. 157-222.

MARTINS, Argemiro. O debate entre Hans Kelsen e Carl Schmitt em seu tempo e para além dele. In: BUENO, Roberto; RAMIRO, Caio Henrique Lopes (Orgs.). *Sonhos e pesadelos da democracia em Weimar: tensões entre Carl Schmit e Hans Kelsen*. São Paulo: LiberArs, 2017, p. 33-39.

MENDES, Mírian Lúcia Brandão. A retórica escravista: as emoções no discurso das cartas de Alencar a favor da escravidão. *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. 7, 2014, p. 183-194.

MERCADO, Tununa. Testemunho, verdade e literatura. In: GALLE, Helmut... [et al.] (Orgs). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; FAPESP; FFLCH-USP, 2009, p. 31-36.

STARLING, Heloísa. O partido nazista e o nazismo no Brasil: quando será tarde demais para soar o alarme. In: *O que resta da Suástica: nazismo, negacionismo e memória*. Organizado pelo grupo NEPAT-UFGM. Youtube, 2021. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=2vN4RqTDZUU&t=33s> >. Acesso em 09 de abril de 2021.

MEYER, Michel. *A retórica*. Tradução de Marly N. Peres. São Paulo: Ática, 2007.

MEYER, Michel. Aristóteles ou a retórica das paixões. Tradução de Ísis Borges Belchior da Fonseca. In: ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- MEYER, Michel. *Principia Rhetorica: una teoría general de la argumentación*. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2013.
- MICHELI, Raphaël. Les visées de L'argumentation et leurs corrélats: une approche discursive. In: *Argumentation et analyse du discours*, 9, 2012.
- MILANEZ, Nilton. Intericonicidade: da repetição de imagens à repetição dos discursos de imagens. In: *Acta Scientiarum. Language and Culture*. Maringá, PR, v. 37, n. 2, 2015, p. 197-206.
- MOIRAND, Sophie. Discours, mémoires et contextes: à propos du fonctionnement de l'allusion dans la presse. In: *Corela – cognition, representation, langage*. Poitiers, HS-6: 1-24, 2007.
- MOIRAND, Sophie. Retour sur une approche dialogique du discours. In: *La question polyphonique ou dialogique en sciences du langage*. Université de Metz, CELTED, collection Recherches linguistique, n. 31, 2010, p. 375-378.
- MOIRAND, Sophie. Le dialogisme: de la réception du concept à son appropriation en analyse du discours. In: *Cahiers de praxématique*. Montpellier, 57, 2011.
- NASCIMENTO, Lyslei. Memórias e testemunhos: a Shoah e o dever da memória. In: *IPOTESE: Revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora, MG, vol. 11, n. 2, 2007.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. 5ª Ed. Campinas, SP: Papyrus, 2014.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós Graduados de História*. São Paulo, PUC SP, Departamento de História: v. 10, p. 7-28, 1993.
- ORKIBI, Eithan. Por que maldizemos quando protestamos? A polemicidade na ação coletiva. *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. esp. ADARR, 2016, p. 121-141.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise de discurso: princípios & procedimentos*. 12ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A rebelião das massas*. Tradução de Felipe Denardi. Campinas, SP: Vide Editorial, 2016.
- PAHN, Rithy. Sou um agrimensor de memórias. In: MAIA, Carla. FLORES, Luís Felipe (orgs). *O cinema de Rithy Pahn*. Tradução de Leonardo Assis e Henrique Cosenza. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013.

- PAVEAU, Marie-Anne. *Os pré-discursos: sentido, memória, cognição*. Tradução de Greciely Costa e Débora Massmann. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013.
- PAVEAU, Marie-Anne. *Linguagem e moral: uma ética das virtudes discursivas*. Tradução de Ivone Benedetti. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Orlandi et al. 5ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.
- PERALDI, Michel. Muros e lágrimas: refugiados, deslocados, migrantes. Tradução de Maria Ferreira. In: COURTINE, Jean-Jacques (org.). *História das emoções – volume 3* (Do final do século XIX até hoje). Petrópolis, RJ, Vozes, 2020, p. 364-389.
- PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Tradução de Maria Ermentina de Almeida Prado Galvão. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- PLANTIN, Christian. *A Argumentação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- PLANTIN, Christian. As razões das emoções. Tradução de Emília Mendes. In: MENDES, Emília; MACHADO, Ida Lucia. *As emoções no discurso*. V. II. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2010, p. 57-80.
- PLANTIN, Christian; MUÑOZ, Nora Isabel. *El hacer argumentativo*. Buenos Aires: Biblos, 2011.
- PLANTIN, Christian. *Las buenas razones de las emociones*. Traducido por Emilia Guelfi. Moreno, Argentina: Universidad Nacional de Moreno, 2014.
- PLANTIN, Christian. Micro-émotion en interaction: “ah merde, ya rien pour maman”. In: *Voix plurielles*. Ontário, Canadá, 12.1: 5-21, 2015.
- PLANTIN, Christian. Des argumentations dans *Mein Kampf*. In: ANGENOT, Marc; BERNIER, Marc André, CÔTÉ, Marcel (orgs.). In: *Renaissances de la Rhétorique Perelman Aujourd’hui*. Quebec, Canadá: Éditions Nota Bene, 2016.
- PLANTIN, Christian. Não se trata de convencer, mas de conviver. Tradução de Weslin de Jesus Santos Castro e Eduardo Lopes Piris. In: *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. 15, p. 244-269, jan./jun.2018.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1989, p. 3-15.
- POLLAK, Michael. *L’expérience concentrationnaire: essai sur le maintien de l’identité sociale*. Paris: Édition Métailié, 1990.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

RABATEL, Alain. Appel à la pitié, questionnement problématologique et paradoxe pathémique. In: *Argumentation et analyse du discours*, 24, 2020.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

REES, Laurence. *O Holocausto: uma nova história*. Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: Vestígio, 2018.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François... [et al]. 6ª reimpressão. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

ROBIN, Régine. *A memória saturada*. Tradução de Cristiane Dias, Greciely Costa. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

RODOLPHO, Melina. *Écfrase e evidência nas letras latinas: doutrina e práxis*. São Paulo: Humanitas, 2012.

RODRIGUES, Elios Mendieta. El cine documental de Claude Lanzmann. El Holocausto contado a partir de Shoah. In: *Revista de Filología Románica*, Madrid, vol. 33, número especial, 2016, p. 165-174.

ROVAI, Mauro Luiz. *Imagem, tempo e movimento: os afetos “alegres” no filme O Triunfo da Vontade de Leni Riefenstahl*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005.

SANTOS, Alexandre Tadeu. *Afinal, o que é docudrama?* Um estudo do gênero a partir da telenovela brasileira. São Paulo: Annablume, 2013.

SCHOLL, Inge. *A Rosa Branca: a história dos estudantes alemães que desafiaram o nazismo*. PEREZ, Juliana P. e REICHMANN, Tinka (orgs.). Tradução Anna Carolina Schäfer... [et al.]. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. In: *Letras*, n. 22: “Literatura e Autoritarismo”, Santa Maria, RS, jan./jun. 2001, p. 121-130.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 371-385.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, vol. 20, n.1, 2008, p. 65-82.

SEMPRUN, Jorge. *O morto certo*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: ARX, 2005.

SOUKI, Nádia. *Hannah Arendt e a banalidade do mal*. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

SULEIMAN, Susan. *Crises de memória e a Segunda Guerra Mundial*. Tradução de Jacques Fux e Alcione Cunha da Silveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

SZMAJZNER, Stanislaw. *Inferno em Sobibor: a tragédia de um adolescente judeu*. Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1968.

TAVARES, Bruna Toso. *Gênero e militância: a gestão das distâncias e a disputa por sentidos no discurso da Marcha das Vadias*. 2019. 284f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos – Área: Análise do Texto e do Discurso), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Toute l’Histoire. *Claude Lanzmann, Pourquoi Shoah*. Youtube, 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2JFBfEJrHJQ>>. Acesso em 26 de abril de 2020.

TRAVERSO, Véronique. Les émotions dans la confidence. In: PLANTIN, Christian; DOURY, Marianne; TRAVERSO, Véronique (orgs.). *Les émotions dans les interactions*. Lyon: PUL, 2000.

TURPIN, Béatrice. Sémiotique du langage totalitaire. In: AUBRY, Laurence et TURPIN, Béatrice (dir.). *Victor Klemperer: Repenser le langage totalitaire*. Paris: CNRS Éditions, 2012, p. 60-75.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os assassinos da memória: “um Eichmann de papel” e outros ensaios sobre o revisionismo*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1988.

VIGARELLO, Georges. Alegria, tristeza, terror... A mecânica clássica dos humores. Tradução de Francisco Morás. In: VIGARELLO, Georges (org.). *História das emoções – volume 1 (Da antiguidade às luzes)*. Petrópolis, RJ, Vozes, 2020, p. 312-328.

VILAÇA, Pablo. *Jojo Rabbit*. Portal Cinema em Cena, 2020. Disponível em <<https://cinemaemcena.com.br/critica/filme/8525/jojo-rabbit>>. Acesso em 03 de abril de 2020.

VOEGELIN, Eric. *Hitler e os alemães*. Tradução de Elpídio Mário Dantas Fonseca. São Paulo: É Realizações, 2007.

WALTON, Stuart. *Uma história das emoções*. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Record, 2007.

WIEVIORKA, Annette. *L'ère du témoin*. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2013.

WIESEL, Elie. *A noite*. Tradução de Irene Ernest Dias. 3ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 6ª ed. São Paulo: Paz e terra, 2014.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

Shoah (1985), de Claude Lanzmann. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012, cor, 543 min.