

A MEDIAÇÃO PELOS VESTÍGIOS – OS COMENTÁRIOS DE BEATRIZ SARLO SOBRE *SHOAH*, DE CLAUDE LANZMANN

Georg Otte
UFMG

Quem fala em *mídia* normalmente está se referindo aos meios de comunicação da modernidade, ou seja, imprensa, rádio, televisão e, mais recentemente, também à Internet. A palavra *mídia* é uma adaptação do inglês *media*, que, por sua vez, é o plural da forma latina *medium*, que significa simplesmente ‘meio’ e passou a ser usado no sentido de ‘meio de comunicação’. A própria palavra “meio”, em português, é derivada de *medium*, podendo tanto significar algo como “ambiente” (como em “meio social”, “meio ambiente”), quanto “instrumento” (como em “alcançar um fim por outros meios”).

Essa ambigüidade da palavra “meio” também vale para os meios de comunicação: no primeiro caso, o sujeito se insere em um “ambiente comunicativo”, como no caso deste Simpósio, que não deixa de ser, também, um meio de comunicação, e, no segundo, ele instrumentaliza um determinado portador comunicativo quando, por exemplo, lê o programa deste Congresso, procurando determinadas informações. No primeiro caso, a *mediação* – o tema do nosso Congresso – tem um caráter direto, e, no segundo, um caráter indireto, pois as informações não são mais trocadas em tempo real, porém com uma certa defasagem entre a emissão e a recepção.

Uma distinção semelhante pode ser feita entre uma transmissão ao vivo na televisão e uma gravação cinematográfica. A primeira configura uma comunicação simultânea (perdeu-se, no entanto, a reciprocidade) e cria-se pelo menos a ilusão de o espectador participar do mesmo “ambiente” através de um “canal” aberto, ao passo que, no segundo caso, prevalece o aspecto instrumental, isto é, há um

portador da comunicação, confeccionado anteriormente, que transmite determinadas informações que podem ser recebidas a qualquer momento posterior. É o caso também do programa do nosso Congresso, que, enquanto documento impresso, não deixa de ser uma gravação.

O termo “gravação” merece uma análise mais aprofundada, pois remonta às épocas primitivas da escrita, quando os textos eram “gravados”, isto é, entalhados ou “inculpados” (cf. o dicionário *Aurélio*) em algum material resistente como uma pedra. O termo se manteve para designar os registros técnicos da atualidade, tanto sonoros quanto visuais, que exigem menos – ou nenhum – esforço físico por parte do técnico da gravação, uma vez que se trata, fisicamente, apenas de processos foto-químicos (ou foto-eletrônicos, no caso da fotografia digital). Por outro lado, parece que pagamos um preço alto por essa facilidade, pois o tempo de vida das gravações eletrônicas, de um simples disquete, por exemplo, é muito mais curto do que de uma lápide milenar. Enquanto *hardware*, a lápide é insuperável.

Voltando à questão da comunicação, vale lembrar ainda outro sentido da palavra, arquitetônico, por assim dizer, a saber quando se fala em duas salas que se “comunicam”. Não se trata, todavia, de um uso tão particular, pois ele aponta para uma condição básica de qualquer comunicação, que é a ausência ou a superação de obstáculos materiais (lembro ainda os inevitáveis “vasos comunicantes” da aula de física). Trata-se antes de um sentido primário do que específico, pois também o modelo básico de comunicação recorre, para a sua ilustração, à metáfora do “canal” para ilustrar o fluxo de informações, sem obstáculos.

À comunicação no espaço opõe-se a comunicação no tempo, para a qual a metáfora do canal já não tem mais a mesma utilidade, pois a transmissão de informações através dos tempos necessita de algum *portador* material, no qual elas são gravadas. Se a comunicação no espaço pode ser representada por um caminho que liga dois lugares distantes, a pedra nesse caminho – esta é a *minha*

homenagem ao Drummond – costuma representar um obstáculo para seus usuários, mas ela pode ser ao mesmo tempo o meio no qual se *gravam* os vestígios que *testemunham* o uso desse caminho. O obstáculo no espaço passa a ser um veículo no tempo.

Se a gravação é capaz de superar distâncias no tempo, vale também o inverso, ou seja, *qualquer tentativa de comunicação com o passado depende de uma gravação*, seja ela recente como no caso do telejornalismo, seja ela remota como no caso dos achados arqueológicos. Em ambos os casos, trata-se de gravações – no sentido mais amplo da palavra –, que fazem parte de uma *investigação*, ou seja, uma busca de *vestígios* no intuito de se chegar a algum tipo de esclarecimento sobre algo desconhecido – ou mal conhecido.

A investigação não é apenas uma atividade criminalística, mas também histórica. As duas áreas dividem a preocupação epistemológica em reconstruir “crimes” do passado, em conseguir um conhecimento melhor sobre ele, e a preocupação ética de resgatar e retrabalhar um passado, digamos, “mal resolvido”, um passado que cobra do presente algum tipo de “satisfação”, ou, para usar o vocabulário teológico das “Teses” de Benjamin, algum tipo de “redenção”. É dessa cobrança que tratam os dois ensaios de Beatriz Sarlo, “A história contra o esquecimento” (p. 35-42), sobre o filme *Shoah* de Claude Lanzmann, e “Não esquecer a guerra das Malvinas” (p. 43-54), sobre o livro *Los Pichiciegos*, de Rodolfo E. Fogwill (cf. Bibliografia).

Se é difícil comparar o holocausto com a guerra das Malvinas pelas suas dimensões, os dois “crimes do passado” dividem ao mesmo tempo o fato de serem objeto de um esquecimento mais ou menos voluntário. A luta contra esse esquecimento inclui o conhecimento detalhado dos acontecimentos, mas não pode se limitar a ele. Diferentemente do trabalho epistemológico da historiografia, o filme e o livro não têm a pretensão de apresentar fatos novos sobre o acontecido, mas se contentam muitas vezes

com recortes e fragmentos, ou seja, *vestígios* que apenas sugerem ao espectador ou ao leitor uma idéia da totalidade complexa dos acontecimentos.

Se não são *fatos* novos, as duas obras mencionadas fornecem *aspectos* novos de dois acontecimentos já bastante analisados. É nesse sentido que devemos entender o ganho de “saber” proporcionado por *Shoah*:

[Lanzmann] *sabe* que *sabemos*, mas também acredita que não *sabemos* o bastante.

Ou, melhor dizendo, que *sabemos* do horror da Solução Final, mas não nos inteiramos suficientemente de sua mecânica e de sua administração. (p. 36; grifo nosso)

Uma coisa é “saber” que seis milhões de judeus foram mortos nos campos de concentração, outra coisa é fazer os espectadores do presente se preocuparem com esse saber. Pelo grande número de obras documentárias e ficcionais sobre o assunto, a maioria das pessoas fica “sabendo” do que houve. Lanzmann, no entanto, não se contenta com esse saber, muito menos com produções cinematográficas do gênero *A lista de Schindler*, que, ao invés de levantar novos questionamentos, tranqüiliza os espectadores levantando o caso excepcional do salvamento de uma “lista” de judeus.

Shoah, o filme de Lanzmann, no entanto, não difere apenas da ficção *hollywoodiana*, mas também dos documentários habituais. O filme

abre mão das fotografias de corpos esqueléticos, de cadáveres amontoados, de crianças com estrelas amarelas em seus casacos. Sustenta, implicitamente, que esses documentos já deram tudo de si. Foram vistos milhares de vezes e, se não perderam

sua verdade documental, foram nos acostumando a seu horror. Lanzmann constrói *Shoah* com outras imagens, que ainda não haviam revelado os significados de que são *portadoras* ou, para fazer jus à estratégia do cineasta, o significado que delas consegue extrair. (p. 37-38; grifo nosso)

Paradoxalmente, a repetição de documentos sempre iguais, por mais chocantes que sejam, favorece tanto o esquecimento quanto a falta de documentos; acabam sendo “arquivados” mentalmente, ou seja, continuam existindo fisicamente, mas produzem pouco ou nenhum impacto no receptor do presente. Apesar de suas dez horas de duração, o filme de Lanzmann não procura apresentar o máximo possível de informações, mas acumula imagens aparentemente triviais da paisagem em volta dos campos de concentração, trechos de entrevistas com os sobreviventes (judeus e nazistas) e, principalmente, muitos detalhes como os trilhos dos trens e “algumas pedras que foram pisadas pelos condenados em seu caminho rumo à câmara de gás.” (p. 36)

Para não “arquivar” o holocausto, *Shoah* lança mão dos “restos materiais” (p. 36), que, enquanto “ruínas”, como diria Benjamin, são *portadores* que não apenas carregavam literalmente o peso dos trens e das vítimas, mas, enquanto “sobreviventes”, servem também de transmissores do passado para o presente. Lanzmann substitui as imagens fotográficas e suas evidências por testemunhos “pobres” que não provam nada (e até poderiam ser “falsos”), mas que, enquanto as testemunhas vivas, “assistiram” aos acontecimentos e receberam suas marcas – suas “*gravações*” –, carregando os vestígios que levam diretamente ao passado. São testemunhas que não envelhecem nem morrem, que não têm falhas de memória e não fogem do passado, mas insistem em representá-lo, re-(a)presentá-lo,

presentificá-lo: “Os detalhes lutam pela presentificação do passado para tornar presentes os valores que, nesse passado, foram atacados por uns e defendidos por outros.” (p. 42)

O filme de Lanzmann é a gravação de uma gravação: grava os restos nos quais se gravaram os vestígios do passado. Se as fotos conhecidas dos campos de concentração carregam ao mesmo tempo os traços do seu envelhecimento, o “*hardware*” dos trilhos e das pedras mantém as marcas que se gravaram nele, mesmo se não são visíveis a olho nu. Mas não há necessidade de um *zoom* microscópico para mostrar que essas marcas realmente existem. O que importa é que os trilhos e as pedras são os mesmos, que são eles que permitem uma localização do passado, que não passa enquanto o lugar for mantido inalterado.

Comparando o filme de Lanzmann com *A Lista de Schindler*, Beatriz Sarlo aponta para o contraste entre a riqueza dos recursos cinematográficos e a “pobreza” simbólica no caso de Spielberg: “Spielberg demonstra o mesmo desinteresse de Schindler com a dimensão simbólica da comunidade prática: os judeus de Spielberg são pobres do ponto de vista religioso e simbólico.” (p. 51-52) E, ainda: “[...] a superprodução de Spielberg gastou seus milhões sem chegar a construir alguma materialidade de representação” (p. 52), enquanto

a fita de Lanzmann apresenta a *materialidade* de uma operação de morte como problema histórico e também como problema narrativo de seu filme, construído sobre o *rastreamento* dos resíduos materiais dos campos de concentração, a *leitura* dos *indícios* fornecidos pelas *ruínas* de edifícios, pelo traçado dos trilhos e das estradas. (p. 52; grifos nossos)

“Benjaminiana confessa”, Beatriz Sarlo enfatiza a importância da materialidade dos portadores da memória e a oposição entre sua aparente pobreza e efetiva riqueza. Mostrando tudo, Spielberg empobrece ao mesmo tempo as possibilidades de “leitura”, sendo que só pode haver leitura onde há símbolos (ou “indícios”). Os poucos “detalhes” de Lanzmann, ao contrário, tanto são portadores de vestígios, quanto são eles mesmos vestígios que não apenas comunicam algo ao espectador, mas são os fragmentos, as “ruínas” de um passado que dirige seus apelos às pessoas do presente para ser recomposto e, assim, redimido por elas, em analogia aos esforços do anjo da história de Benjamin. Evidenciar ao presente que a tentativa da recomposição é impossível devido aos vazios deixados pelo passado certamente é um procedimento mais eficaz para evitar o esquecimento do que a riqueza de detalhes oferecida por Spielberg, detalhes este que preenchem os vazios, recompõem o passado e tranquilizam o presente.

A filmagem de trilhos e caminhos pavimentados de pedras ganham ainda um “efeito especial” – bem diferente daqueles de Spielberg – pelo fato de sua função primária estar na comunicação *espacial*, no sentido de estarem responsáveis pela comunicação entre dois lugares distantes. O fato de o lugar de chegada ser a câmera de gás, ou seja, o não-lugar da morte aumenta, sem dúvida, o impacto dessas imagens. Se os trilhos e as pedras evocam e desmentem ao mesmo tempo a sua função comunicativa no sentido espacial, o mesmo acontece no temporal: o filme de Lanzmann evoca a comunicação entre o presente e o passado através dos vestígios materiais, mas evidencia ao mesmo tempo o fracasso da comunicação temporal, uma vez que o passado não tem como responder, não tem como cor-responder às expectativas do presente. Trata-se de testemunhas mudas não apenas por não falarem, mas também pelo fato de seu caráter de vestígio ser ambíguo, pois essas pistas da história levam para o vazio da morte. A pedra, símbolo da mudez em várias culturas, paradoxalmente passa a ser a representação

adequada do holocausto, uma vez que se trata de uma mudez eloqüente: são pedras que dizem o indizível.

Bibliografia:

Sarlo, Beatriz, *Paisagens imaginárias*. São Paulo, Edusp, 1997.