

Referência: PENNA, João Camillo. “Representar o irrepresentável?”. In: *Sentido dos lugares*. Abralic. Associação Brasileira de Literatura Comparada. Ata do XI Congresso Internacional Abralic 2006. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2006.

Representar o irrepresentável?

João Camillo Penna

UFRJ

A exposição *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis (1933-1999)*, sob a curadoria de Pierre Bonhomme e de Clément Chéroux, ocorreu em Paris, no Hôtel de Sully, entre 12 de janeiro e 25 de março de 2001. Esta exposição consistia basicamente de fotos muito conhecidas, tiradas em 1945, por fotojornalistas como Lee Miller, Margaret Bourke-White, George Rodger, e Eric Schwab, quando da abertura dos campos de concentração nazistas, além de intervenções de artistas contemporâneos em torno do tema. Dentre as fotos, havia uma pequena série de quatro, que extrapolava em tudo do conjunto das outras. Eram fotos tiradas clandestinamente em agosto de 1944, por um membro do *Sonderkommando* (a “equipe especial”, encarregada especificamente da gestão material do processo de extermínio em Auschwitz-Birkenau), de quem nos resta apenas o nome Alex, um judeu grego. Duas delas mostram, segundo a reconstituição arqueológica de Jean-Claude Pressac¹, a cremação em fossa de incineração ao ar livre de judeus húngaros, enfrente ao crematório V de Auschwitz. Esta cremação registra um momento extremo da engenharia do extermínio transcorrida nos *Lager* alemães, quando, no verão de 1944, 435.000 judeus húngaros foram deportados e executados no espaço de quatro meses. As câmeras de gás eram obrigadas a funcionar 24 horas por dia, e os fornos crematórios não comportavam a demanda de destruição de corpos. Ao fim do verão o estoque de Zyklon B faltou, e os membros do *Sonderkommando* começaram a jogar pessoas vivas nas fossas de incineração. Em apenas um dia, 24.000 judeus eram mortos.

¹ PRESSAC, J.-C. *Auschwitz: Technique and Operation of the Gás Chambers*. Trad. P. Moss. New York: Beate Klarfeld Foundation, 1989.

As duas fotos são tiradas de dentro de uma sala escura, enquadrada, mas fora de esquadro por bordas negras de sombra, e mostram ao longe um grupo de homens suados e sem camisa, circundados de corpos nus estendidos no chão, tendo atrás uma cortina de fumaça, e mais atrás ainda uma floresta de árvores. Cinco planos, portanto: o da soleira da porta ou janela negra que enquadra a cena, o espaço de terra árida que separa o fotógrafo da cena, os corpos nus deitados e os membros do *Sonderkommando* que os jogam na fossa de incineração, a nuvem de fumaça e finalmente a floresta de abeto ao fundo. Uma terceira foto, inclinada, também inteiramente fora de esquadro, mostra, em seu canto inferior, enquadrada por árvores e folhagens árvores, e quase imperceptível, um grupo de mulheres nuas correndo para a câmara de gás. A quarta e última, um pouco superexposta, e inclinada em 90°, mostra em um fundo de luz branca, a sombra de árvores e folhagens. A complicada e arriscada operação de tirar estas fotos, que incluía fazer entrar e sair uma câmara fotográfica em Auschwitz-Birkenau oculta no fundo de um balde, foi levada a cabo pela resistência polonesa, com a finalidade de comprovar fora da Polônia, e em especial junto às potências aliadas, o que estava ocorrendo nos campos de extermínio nazistas.

O catálogo da exposição, *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, de Pierre Bonhomme e de Clément Chéroux (Paris: Ed. Marval, 2001), incluía, além de textos de Chéroux, um longo ensaio do crítico de arte Georges Didi-Huberman, intitulado “Images malgré tout”, hoje incluído no livro homônimo (Paris: Ed. Minuit, 2003), onde estas quatro fotos eram longamente analisadas. O estardalhaço em torno delas, a “novidade” que elas apresentariam seria ligada ao fato de que tradicionalmente considera-se que há uma lacuna nas representações visuais do genocídio judaico da segunda guerra mundial: há muitas representações entre 1933 e o início da guerra, retomado em 1945, após o término da guerra, entre os dois períodos havendo uma interrupção durante a qual não haveria nada ou quase nada ser visto, retomado.² As fotos expostas, com exceção destas quatro, representam em sua totalidade imagens de campos de *concentração*, e não de *extermínio*, a distinção entre os dois sendo extremamente importante. A exposição pretendia de alguma forma preencher esta lacuna,

² GUERRIN, Michel. “Claude Lanzmann, écrivain et cinéaste. La question n’est pas celle du document, mais celle de la vérité”. *Le Monde*, 19.01.2001.

mostrando pela primeira vez o que antes se concebeu não existir, ou seja, representar o “inimaginável”.

Já em 19 de janeiro de 2001, portanto uma semana após a abertura da exposição, Claude Lanzmann, jornalista, e autor do documentário *Shoah*, concedeu um entrevista ao *Le Monde*,³ onde criticava enfaticamente o projeto da exposição como um todo, fazendo sérias ressalvas aos textos contidos no catálogo. As críticas de Lanzmann podem ser reduzidas a cinco pontos principais:

- 1) Em primeiro lugar, a exposição e seu catálogo contêm um aspecto publicitário, mercadológico, o lado “furo de reportagem” (*scoop*, dirá Elisabeth Pagnoux) desonesto. Os expositores sugerem que os documentos apresentados são novos, e que deveriam modificar radicalmente a nossa representação do processo de extermínio de judeus, quando na verdade tudo ali, inclusive as 4 fotos, já eram inteiramente conhecido do público. Basta ir aos diversos museus e memoriais dedicados ao Holocausto onde todo o material exibido é acessível.
Problema ético;
- 2) A curadoria, ao montar a exposição, justapõe e equipara materiais que não são equiparáveis. Por exemplo, o paralelo sugerido “entre os rostos entumescidos dos deportados moídos de golpes e os de seus carrascos, espancados na liberação dos campos”. A exposição mistura imagens, não estabelecendo a hierarquia necessária entre elas⁴, ao equiparar, de alguma forma, a experiência de carrascos e de vítimas. Tema que remete ao estatuto específico da imagem e do imaginário, e o problema da semelhança. As imagens são intercambiáveis, e avessas a uma distribuição ética;
- 3) A pretensão de que estas fotos viriam a preencher a lacuna imensa da falta de imagens dos campos de extermínio. O que temos em abundância são imagens dos campos de concentração, ou as fotos da abertura dos campos de extermínio em 1945. As quatro fotos clandestinas do *Sonderkommando*

³ *Idem*.

⁴ “O risco de misturar tudo, de não estabelecer hierarquias.”

de Auschwitz-Birkenau seriam a resposta à provocação feita anteriormente por Jean-Luc Godard, citado por Chéroux no texto do catálogo, de que ele, Godard, acabaria por encontrar imagens dos campos de extermínio em funcionamento, com a ajuda de um bom jornalista investigativo, ao fim de vinte anos de pesquisa.

Contra esta pretensão, que Lanzmann qualifica de “pedantismo [*cruisterie*] interpretativo”, ele apresenta três argumentos: a) as fotos não mostram câmeras de gás, elas mostram corpos dispostos no chão e sendo queimados *fora* da câmera de gás; b) não podemos ter certeza sobre a posição do fotógrafo ao tirar as fotos, ninguém pode ter certeza, como o afirmam Chéroux e Didi-Huberman, de que as fotos foram tiradas de *dentro* da câmera de gás. O texto de Chéroux continha um jogo de palavras estetizante contido já no título, “Les chambres noires ou l’image absente”, que associa a imagem da câmera escura da revelação fotográfica com a câmera de gás. A posição do fotógrafo permanecerá sempre hipotética, quando muito uma suposição; c) A suposição de Didi-Huberman consiste em um *fetichismo*. Há fantasia na suposição de que elas seriam tiradas de *dentro* da câmera de gás, com a intenção de nos fazer crer que dispomos de “fotos do que se passa no interior de uma câmera de gás durante a operação da execução com gás”. Este tipo de foto não existe. A precaução investigativa de Lanzmann esconde uma premissa filosófica, e conduz a um diagnóstico psicanalítico.

- 4) Lanzmann responde à crítica a respeito de uma declaração anterior sua, de que, mesmo que imagens como estas fossem descobertas, ele as destruiria. Ele corrige a afirmação anterior: falava de um hipotético filme, nunca encontrado, realizado por um SS, mostrando 3.000 judeus morrendo em uma câmera de gás.⁵ Quando fazia *Shoah* ele vira um filme mudo de um

⁵ “E se eu tivesse encontrado um filme existente – um filme secreto, porque era estritamente proibido – feito por um SS mostrando como 3.000 judeus, homens, mulheres, crianças, morriam juntas, asfixiadas em uma câmera de gás do crematório II de Auschwitz, se eu tivesse encontrado isso, não apenas eu não o teria mostrado, mais o teria destruído. Não sei dizer por que. É implícito [*Ça va de soi*]” LANZMANN, Claude. “À propos de *La liste de Schindler*, dernier film de Steven Spielberg. Holocauste, la représentation impossible”. *Le Monde*, 03.04.1994.

minuto, feito por um soldado alemão, que mostrava judeus executados pelos *Einsatzgruppen*. Estas imagens, no entanto, registram o ponto de vista SS, e são “imagens sem imaginação”. *Shoah* foi feito contra todo o arquivo, ao adotar a estratégia estética de misturar imagem e voz testemunhal, recusando-se a mostrar as conhecidas imagens de arquivo feitas por fotógrafos e cinematógrafos aliados, quando da abertura dos campos de concentração ao final da guerra. Problema de fundo que remete ao projeto estético do filme de Lanzmann, e contém uma noção de perspectiva ou ponto de vista da imagem.

- 5) As imagens de artistas contemporâneos incluídas na exposição são revoltantes, contendo um esteticismo imperdoável. Condenação iconoclasta da representação ficcional como um todo, que tem ramificações em toda uma linhagem de reflexões sobre o holocausto, do qual a versão mais conhecida seria o famoso e polêmico veredicto de Theodor Adorno segundo o qual “escrever um poema após Auschwitz [seria] um ato bárbaro”.⁶

Este grupo de críticas será a seguir elaborado e expandido em dois longos artigos publicados na revista *Les Temps Modernes*⁷, dirigida pelo próprio Lanzmann “De la croyance photographique” assinado pelo psicanalista Gerard Wajcman, e “Reporter photographe à Auschwitz”, pela professora de literatura hispano-americana, Elisabeth Pagnoux. Gerard Wajcman havia sido interpelado diretamente, assim como o próprio Lanzmann no texto de apresentação de Didi-Huberman:

Observa-se, notadamente, que certas obras de arte importantes suscitaram, em seus comentadores, generalizações abusivas sobre a “invisibilidade” do genocídio. É assim que as escolhas formais de *Shoah*, o filme de Claude Lanzmann, serviram de alibi para todo o discurso – moral assim como estético – sobre o irrepresentável, o infigurável, o invisível e o inimaginável...Estas escolhas formais foram no entanto específicas, portanto relativas: elas não promulgam nenhuma regra. Não utilizando nenhum “documentário de época”, o filme *Shoah* não permite emitir qualquer julgamento peremptório sobre o estatuto dos arquivos fotográficos em geral. [Uma nota de rodapé aqui remete ao debate, equivocado segundo Didi-Huberman, entre

⁶ ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade”, em *Prismas*. Trad. Augustin Wenet e J. Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 26.

⁷ *Les Temps Modernes*. 56ème année. Mars-avril 2001. No. 613, p.47-108.

Jorge Semprun e Claude Lanzmann sobre a existência, utilidade ou inutilidade de tais imagens que mostrariam as câmeras de gás em funcionamento.] E, sobretudo, o que ele propunha em troca constitui bem a trama impressionante – em uma dezena de horas – de *imagens* visuais e sonoras, de rostos, de palavras e lugares filmados, tudo isso composto segundo escolhas formais e um engajamento extremo sobre a questão do *figurável*.

De sua parte o *Dachau-Projekt* de Jochen Gerz e seu invisível *Monumento contra o racismo* em Sarresbrück, suscitaram igualmente numerosos comentários sobre a Shoah em geral. [Segue-se uma sucessão de citações retiradas do livro *L'objet du siècle* de Gerard Wajcman⁸: “A Shoah é e permanecerá sem imagem”, etc. E conclui:] As duas pobres imagens enquadradas pela própria porta de uma câmera de gás, no crematório V de Auschwitz, em agosto de 1944, não são suficientes para refutar esta bela estética negativa? Como um tal ato de imagem [as fotos tiradas pelo *Sonderkommando* de Auschwitz] seria legiferado por um pensamento, mesmo que justo, sobre o exercício da arte [o filme *Shoah*, os monumentos de Gerz, e os comentaristas de ambos].⁹

Uma reconstituição rigorosa mesmo que sucinta deste debate seria impossível no contexto exíguo desta apresentação. Tratar-se-ia em todo o caso de uma polaridade entre duas grandes linhagens de pensamento com desdobramentos políticos, estéticos e teológicos, em torno do problema do negativo e da negatividade, uma “estética negativa”, de um lado e uma outra, difícil de nomear, e que sobretudo não remeteria a uma “estética positiva”, como quereria uma oposição simples, que opõe, por exemplo, simplesmente, uma teologia *positiva* à uma outra *negativa*.

Alguns marcadores, no entanto, para delimitar a questão: Georges Didi-Huberman parece ter como alvo explícito o debate com Lanzmann/Wajcman, ao sublinhar enfaticamente, desde o início de seu texto o tema da imaginação, e o dever de imaginar, contra uma tradição que pensa o genocídio judaico da Segunda Guerra Mundial como “inimaginável”. De fato, a objeção é bem mais ampla e atinge a toda uma linhagem de leituras do genocídio judaico que se reclama direta ou indiretamente do tema do sublime kantiano, que tem no documentário de Lanzmann precisamente o seu monumento mais impressionante, onde se observa uma ênfase excessiva no indizível, e no irrepresentável, esquecendo-se dos interesses mas pedestres da pesquisa historiográfica pura e simples, interessada em multiplicar as representações do holocausto, e não em pontificar a sua irrepresentabilidade de princípio.

⁸ WAJCMAN, Gerard. *L'objet du siècle*. Paris: Verrier, 1998.

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003, p. 41s.

Um dossiê que abordasse o problema deveria incluir em uma escala restrita, além dos textos já citados, pelo menos o livro de Gérard Wajcman, *L'objet du siècle*, além do artigo “‘Saint-Paul’ Godard contre ‘Moïse’ Lanzmann”¹⁰; os ligados à militância de Lanzmann manifesta em diversas intervenções pontuais jornalísticas, a polêmica com Spielberg e Benigni, com Jorge Semprun, etc., além, é claro de *Shoah*, e de seus comentaristas mais importantes, dentre os quais o próprio Didi-Huberman, que escrevera em 1994 um belíssimo artigo sobre *Shoah*, “Le lieu malgré tout”,¹¹ assim como a longa resposta de Didi-Huberman, a segunda parte do livro *Images malgré tout*, intitulada “Malgré l’image toute”; e *last but not least*, o cinema de Jean-Luc Godard, também implicado nesta discussão. Em escala ampliada, este dossiê deveria percorrer pelo menos uma longa tradição *iconoclasta* que se inicia muito antes da querela medieval das imagens do século VIII, e que deve incluir toda a tradição da reflexão filosófica sobre a arte, desde a condenação platônica ao *mimesis* do poeta trágico, desembocando no sublime kantiano e hegeliano, e na estética negativa de Adorno¹².

Os contornos portanto são excessivamente amplos e transcendem de muito a minha competência e o âmbito desta comunicação. Contentar-me-ia simplesmente em resumir os desdobramentos da polêmica em cinco campos diferentes. Em primeiro lugar, as ramificações *teológicas* do debate implica uma oposição meio assumida meio descartada ironicamente por ambas as partes -- a imputação de crença religiosa mesmo que subliminar em projetos estritamente ateus servindo de escudo apotropaico para condenar o oponente como aparelho projetivo. É assim que Wajcman acusa Godard e Didi-Huberman de promover uma teologia cristã, mais precisamente paulina, da imagem, enquanto, encontramos no campo oponente a acusação simétrica oposta de que Lanzmann e Wajcman praticam uma teologia judaica da lei (da “letra”), associada ao interdito da representação.

O motivo religioso remete, em segundo lugar, a uma discussão *estético-clínica* em estrita ortodoxia psicanalítica, tendo como pano de fundo a discussão sobre o fetiche. A discordância aparentemente vã em torno da posição do fotógrafo se *dentro* ou *fora* da

¹⁰ WAJCMAN, Gérard. *Le Monde*, 03.12.1998.

¹¹ Retomado em DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Paris: Minuit, 1998.

¹² Para uma retomada sintomática, contemporânea, do tema iconoclasto no seio da teoria francesa, ver, por exemplo, GOUX, Jean-Joseph. *Les iconoclastes*. Paris: Seuil, 1978. A respeito do tema da teologia negativa de Adorno, a referência maior seria, sobretudo, a sua análise da ópera de Schönberg *Moses und Aron*, “Fragmento sagrado”, em ADORNO, Theodor. *Quasi una fantasia*. Trad. Rodney Livingstone. Londres: Verso, 1992.

câmera de gás tem ramificações profundas e remete, de um lado, à imputação de crença na *interioridade* da imagem do horror. Acreditar-se dentro da câmera de gás seria equivalente à fantasia de testemunhar a própria morte, no momento em que ela se dá, ou em termos filosóficos, a impossível apresentação da apresentação. Para Elisabeth Pagnoux as câmeras de gás não contêm imagens – hipótese reconduzida pela afirmação posta como premissa reflexiva da inexistência de um filme que documentasse a morte dos deportados na câmera de gás. Elas são, portanto, vazias de imagem, já que não há *a priori* imagem do horror. E é deste vazio, desta ausência de imagem, que qualquer reflexão ou representação estética sobre o holocausto deverá partir.

A crença na interioridade da imagem de quem acredita ser possível mostrar o conteúdo de horror das câmeras de gás é fetichista em sentido freudiano estrito, isto é, enquanto *Verleugnung* – “recusa” – e *Verwerfung* – “rejeição” ou “forclusão” da falta de pênis da mulher (ou da mãe), ou da castração estruturante da subjetividade, tematizados por Freud no caso d’*O homem-lobo*. A teoria da imagem como substituto fetichista que visa a preencher uma ausência de imagem, aliviando precisamente a angústia (de castração) provocada pela ausência de imagem, se comunica com a suposição teológica da crença na imagem encarnada do absoluto que redistribui as posições dos dois oponentes. Wajcman e Lanzmann pressupõem que Didi-Huberman afirma o status de absoluto de uma imagem plena que registraria o funcionamento da engenharia da morte nas câmeras de gás mesmo que substituída por imagens da incineração de corpos *fora* da câmera de gás, mas tiradas de *dentro*, portanto, comunicando-se metonimicamente com a imagem absoluta que substituem. As imagens são uma espécie de relíquia religiosa que contêm vestígios encarnados da experiência da morte que representam. Ao que Didi-Huberman responderá, com facilidade, que quem acredita em imagem absoluta enquanto ausência de imagem absoluta, portanto enquanto absolutização da imagem ausente, são os dois defensores da tese *iconoclasta* da ausência pura e simples de imagem do holocausto. Não há, contesta ele, nem nunca houve, qualquer hipótese de imagem *total, única, absoluta*. Esta é mesmo a premissa básica de toda discussão sobre imagens ou ícones: não existe imagem única, mas imagens, plurais, “pobres imagens resgatadas do inferno”, como ele escreve sobre as 4 fotos do *Sonderkommando*.

Do ponto de vista *estético*, em terceiro lugar, a discussão remeterá ao tema da ausência, central no livro *L'objet du siècle* de Wajcman. O século XX se inicia com a “Roda” de bicicleta de Duchamp (1913) e com o “Quadrado negro sobre fundo branco” (1915) de Malevitch, e termina com os monumentos invisíveis de Jochen Gerz e com o monumento funerário filmico que é *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. Se o objeto do século XX é precisamente a *ausência* em si, o objeto enquanto ausência de objeto, é por que ele tem em seu centro esta imensa cesura que foi o genocídio judaico da segunda guerra mundial. As artes visuais estão mais preparadas para indiciar este vazio no qual “não há nada a ser visto”, do que, por exemplo, as artes narrativas, irremediavelmente implicadas na ficção imaginária.

Esta estética negativa reconduz o debate sobre o sublime kantiano, enquanto “apresentação meramente negativa”,¹³ e sua relação implícita com a interdição mosaica da representação e o judaísmo. Sabemos que um dos exemplos emblemáticos citados por Kant do sentimento sublime é precisamente o “tu não deves fazer-te nenhuma efígie nem qualquer prefiguração quer do que está no céu ou do na terra ou sob a terra.”¹⁴ Será Adorno o grande pensador desta linhagem da estética negativa. Nos anos 80, ressurgirá com grande força na França, no campo da filosofia, o debate sobre o sublime. As contribuições originalmente publicadas na revista *Po&sie* dirigida por Michel Deguy, entre 1984 e 1986, serão enfeixadas no volume *Do sublime* (Belin, 1988). Deste conjunto notabiliza-se os estudos de Jean-François Lyotard (não retomado na coletânea), particularmente interessado na relação entre sublime, a arte abstrata e o holocausto judaico.

Em quarto lugar, a polêmica propõe duas maneiras de tematizar o arquivo, transmitir e pensar o holocausto. Problema ao mesmo tempo *historiográfico, estético e pedagógico*. A estética da incomunicabilidade é acusada de perpetuar e repetir o silêncio sobre o holocausto, instituindo como regra a rasura literal humana e simbólica perpetrada pelos nazistas, dando, a despeito das melhores intenções, munição para os negacionistas. Do outro lado, acusa-se os partidários da imagem de reduzi-la ao status de prova, empobrecendo-a (são “imagens sem imaginação” dirá Lanzmann). Do ponto de vista estético-pedagógico as imagens do horror são vistas por Lanzmann e Wajcman como

¹³ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p.121.

¹⁴ *Idem*.

paralizantes. Produzindo no público uma extensão indesejável do horror que representam, e não permitindo uma perlaboração adequada do trauma que apenas o discurso – o testemunho – propiciaria.

Em quinto e último lugar, a premissa da permutabilidade das imagens, o dispositivo identificatório do imaginário, que está no cerne do mecanismo catártico descrito por Aristóteles vai mobilizar uma discussão *ético-política* importante. De um lado, a interdição da identificação entre carrascos e vítimas (Lanzmann fala, e depois os dois articulistas, sobretudo Wajcman, retomam este ponto em detalhe): o paralelo entre imagens da dor dos carrascos e da dor da vítimas é infame. As imagens devem ser hierarquizadas, isoladas. Para Wajcman é precisamente este dispositivo que mobilizará o *topos* recorrente na atualidade da analogia entre genocídio judaico na segunda guerra mundial e genocídio palestino na atualidade. A frase “os judeus de agora são os palestinos, já que os israelenses se comportam como os nazistas alemães” tem nesta lógica da permutabilidade infinita das imagens a sua origem genealógica.

Do outro lado, Didi-Huberman escreverá longamente sobre a importância da identificação entre semelhantes como elemento essencial a uma política da imagem. O genocídio se dá precisamente por causa de uma “crise de identificação e uma falha do reconhecimento do semelhante”.¹⁵ Na verdade todos os termos da discussão, de ambos os lados, retomam em detalhes a discussão proposta na *Poética* de Aristóteles. O conteúdo vazio do *terror* (*phobos*) das imagens internas à câmara de gás, a interdição da identificação compassiva da *piedade* (*eleos*), sobretudo na premissa da identificação entre carrascos e vítimas, é um divisor de águas no debate, que se reclama, de ambos os lados, de Bertold Brecht¹⁶. Didi-Huberman vai pensar de forma impressionante o dilema, ao propor uma comparação entre o tratamento imagético dado por Lanzmann em *Shoah* e o longo filme de Godard, *Histoire(s) du cinema*, uma longa reflexão sobre a imagem cinematográfica. Os dois filmes apresentam analogias surpreendentes: a longa extensão, que extrapola de muito os limites do cinema comercial, além do fato aparentemente circunstancial, mas de fato de relevo estrutural, de que se ambos se fazem acompanhar de

¹⁵ D'ALLONES, Myriam Revault, *Le Dépérissement de la politique. Généalogie d'un lieu commun* (Paris: Aubier, 1999 [2002], p. 249-255, apud DIDI-HUBERMAN, op.cit., p.190.

¹⁶ Ver sobretudo, BRECHT, Bertold. *Écrits sur le Théâtre*. Trad. Jean Tailleur e Edith Winkler. Paris: L'Arche, 1963 [1979], volume I.

um suplemento textual livresco, remetendo a uma pretensão análoga de desempenhar um papel (literal) reflexivo-crítico.

Godard não se furta a utilizar as imagens de arquivo dos campos de concentração, embora diga enfaticamente que o cinema fracassou em sua missão maior ao deixar de filmar o holocausto: “o cinema não soube cumprir o seu papel”¹⁷ Ele utiliza as cenas de arquivo justapondo-as com outras do cinema, por exemplo, clássico hollywoodiano. É por meio de uma estética da montagem, e através da leitura de Godard, que Didi-Huberman vai poder formular uma teoria das imagens-lacuna, não plenas, nem absolutas, mas *apenas* imagens. Um exemplo instigante, que parece relançar o debate, necessariamente sem resolvê-lo, poderá servir para concluirmos esta apresentação. Godard em *Histoire(s) du cinema* justapõe as imagens tomadas por George Stevens de Buchenwald-Dachau em 16 milímetros, utilizando película Kodachrome (confiadas a Stevens para experimentá-las--são provavelmente das primeiras imagens a cores de que se têm notícia), com uma cena de *Um lugar ao sol* (1951), dirigido pelo mesmo George Stevens, alguns anos após a filmagem de Dachau, que mostra Montgomery Clift e Elizabeth Taylor em cena idílica típica do erotismo hollywoodiano, Taylor de maiô, com Clift deitado em seu colo. A conexão entre os fotogramas vai além do fato de haverem sido feitas pelo mesmo homem: há todo um jogo de inclinações de corpos que unem as duas séries de imagens ao mesmo tempo mantendo a abissal distância que as separam.

“E se Georges Stevens não tivesse utilizado o primeiro filme em 16 em cores em Auschwitz e Ravenbrück [Godard se engana: trata-se de Buchenwald-Dachau], jamais sem dúvida a felicidade de Elizabeth Taylor não teria encontrado um lugar ao sol.”¹⁸ O que esta montagem faz pensar é portanto que as diferenças postas em jogo *pertencem à mesma história* da guerra e do cinema: será preciso simplesmente que os aliados ganhem a guerra real para que Georges Stevens possa retornar a Hollywood e a suas historinhas de ficção. É uma “história no singular” que é contada aqui, pois os cadáveres de Dachau permanecem inseparáveis do *olhar de testemunha* que Stevens dirige *também* ao corpo de Elisabeth Taylor – mesmo que seja sob o modo do impensável, de que Godard constrói aqui a hipótese --; são

¹⁷ *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, II 1984-1988, p.336, apud DIDI-HUBERMAN, Georges, op.cit., p.176. A respeito do projeto de Lanzmann, em *Shoah*, a opinião de Godard é incisiva, como pode ser deduzido desta frase numa entrevista com Marguerite Duras: “*Godard*—Não queremos ver, preferimos não ver. Eu tomo sempre este exemplo dos campos de concentração: preferimos dizer ‘nunca mais’ a mostrar. [...] Preferimos escrever livros para dizer que isso não aconteceu, aos quais responderão outros livros que dirão que aconteceu. Mas basta mostrar, a visão existe ainda. [...] *Duras*--- *Shoah* mostrou: as estradas de ferro, os fossos profundos, os sobreviventes...*Godard*—Ele não mostrou nada.” *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, II 1984-1988, p.144-146, apud DIDI-HUBERMAN, Georges, op.cit., p.177.

¹⁸ GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinema*. I, apud. DIDI-HUBERMAN.

“histórias no plural”, pois os dois momentos procuram constantemente se ignorar, quando eles debatem juntos na mesma “tragédia da cultura”.¹⁹

A imagem crítica, a imagem-lacuna, indicia por meio da montagem uma articulação oculta e propriamente “impensável”, mas irresistível, que esvazia a imagem hollywoodiana, comunicando-a com o seu reverso e condição de possibilidade. É este tipo de articulação que Didi-Huberman chama de *dialética*, na esteira do Benjamin de *Paris, capital do século XIX*,²⁰ mas uma dialética que não sintetizaria, que não fundiria nada. A articulação entre imagens é precisamente o irrepresentável a que ambos os campos da polêmica parecem se referir. De forma análoga, sem pretender resolver a polêmica, no contexto estrito desta apresentação, esta montagem de imagens, precisamente articulatória, pode quem sabe relançar a discussão sobre a representação do irrepresentável, e, mais especificamente, sobre a representação do holocausto judaico.

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, Didi, op.cit., p.182-183.

²⁰ BENJAMIN, Walter. *Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Trad. Edmund Jephcott. New York: Schocken Books, 1978.