

A face silenciada atrás de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)

Rafael Tassi Teixeira*

Universidade Estadual do Paraná
Curitiba, Paraná, Brasil

Recebido em: 10 Maio 2024

Aprovado em: 16 Jul. 2024

Publicado em: 31 dez. 2024

Resumo

O trabalho busca seguir a senda do filme de Catherine Hébert, Ziva Postec, *La monteuse derrière le film Shoah* (2018), que apresenta a obra da montadora Ziva Postec, figura essencial no filme de Lanzmann, e apagada da historiografia (pelo cineasta, pela cultura da memória masculina da *Shoah*). O filme de Hébert, estruturado a partir de depoimentos da própria cineasta e montadora, detalha os procedimentos criativos e sua importância na organização do material de mais de 220 horas de entrevistas e gravações de lugares, além do apagamento perpetrado pelo próprio Lanzmann, que negligenciou Postec depois da estreia do filme. O filme sobre Postec, e outros os Arquivos do Holocausto, exemplificam a discrepância entre a evidência de rostos masculinos e a história dos testemunhos do Holocausto, postos a prova nos estudos decoloniais e memorialísticos sobre a *Shoah*.

Palavras-chave: Holocausto. Testemunhos Audiovisuais. *Shoah* (1985).

* Professor Associado da Universidade Estadual do Paraná, Campus Curitiba II. Doutor em Sociologia e Mestre em Antropologia pela Universidad Complutense de Madrid, Espanha; graduado em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. E-mail: rafael.tassi@unespar.edu.br

 <https://orcid.org/0000-0001-7137-0904>

 <http://lattes.cnpq.br/9074237042190064>

The Silenced face behind *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)

Rafael Tassi Teixeira*

State University of Paraná
Curitiba, Parana, Brazil

Received: 10th May 2024

Approved: 16th July 2024

Published: 31st Dec. 2024

Abstract

The work seeks to follow in the footsteps of Catherine Hébert's film, *Ziva Postec, La monteuse derrière le film Shoah* (Catherine Hébert, 2018), which presents the work of the editor Ziva Postec, an essential figure in Lanzmann's film, and erased from historiography (by the filmmaker, by the culture of male memory of the Shoah). Hébert's film, structured based on testimonies from the filmmaker and editor herself, details the creative procedures and the importance of the editor in organizing the material of more than 220 hours of interviews and recordings of places, in addition to the erasure perpetrated by Lanzmann himself, who neglected Postec after the film's premiere. The film about Postec, and other Holocaust Archives, exemplify the discrepancy between the evidence of male faces and the history of Holocaust testimonies, put to the test in decolonial and memorialistic studies of the Shoah.

Keywords: Holocaust. Audiovisual Testimonials. *Shoah* (1985).

* Associate Professor at the State University of Paraná, Curitiba II Campus. PhD in Sociology and MA in Anthropology from the Complutense University of Madrid, Spain; BSc in Psychology from the Pontifical Catholic University of Paraná. E-mail: rafael.tassi@unespar.edu.br

 <https://orcid.org/0000-0001-7137-0904>

 <http://lattes.cnpq.br/9074237042190064>

Introdução

Edificada em torno a alguns paradigmas que passaram a ser estruturantes na abordagem artística e cinematográfica sobre o Holocausto e os campos de morte, a obra canônica de Claude Lanzmann *Shoah* (1985), consegue, sob signo da “catástrofe” (Cf. Seligmann-Silva, 2000; Routhberg, 2000; Friedlander, 1992), disseminar uma perspectiva que será predominante e amplamente difundida no exercício de possibilidades representacionais posteriores sobre a história das vítimas do Holocausto.

A sacralização dos rostos masculinos e os depoimentos de vítimas e algozes masculinos no filme de Lanzmann, tal como reflete Mariane Hirsch (2012) será a forma preferencial de veiculação imagística e inscrição de memória nos estudos da *Shoah*, e nos caminhos ético-estéticos em relação ao tema no campo do cinema. Nesse sentido, o trabalho aqui proposto busca analisar o filme de Catherine Hébert, *Ziva Postec, La monteuse derrière le film Shoah* (2018), que apresenta o trabalho da montadora Ziva Postec, figura essencial no filme de Lanzmann, e parcialmente apagada da historiografia (pelo próprio cineasta, pela cultura da memória masculina da *Shoah*).

O filme de Hébert, estruturado a partir de depoimentos da própria cineasta e montadora, detalha os procedimentos criativos e a importância da montadora na organização do material de mais de 220 horas de entrevistas e gravações de lugares, além do apagamento perpetrado pelo próprio Lanzmann, que dispensou Postec depois da estreia do filme.¹ Em uma torção epistêmica dos estudos dos testemunhos, conforme estrutura o debate Seligmann-Silva (2022), e com especial atenção à perspectiva das representações entre cinema e genocídio (Cf. Zylberman, 2022), o artigo pretende discutir as “viradas testemunhais e decoloniais do saber histórico” em relação ao filme de Lanzmann, sua figura como demiurgo imposta dentro do tema na história do cinema mundial, e sua hegemonia performativa e narratológica no repertório estético-conceitual da *Shoah*.

Nessa perspectiva, que não é inédita (Hirsch; Spitzer, 1993; Rollet, 2019; Baer, 2005; Cazenav, 2019; Sanyal, 2020; etc.), mas que pretende reivindicar uma historiografia a contrapelo incidindo na memória audiovisual da *Shoah*, os testemunhos audiovisuais de sobreviventes e artistas mulheres segregadas pelo *telos* ocidental e sua lógica falocêntrica em relação ao tema, precisa ser visibilizada em novas sensibilidades expostas pós-colonialmente em detrimento da cultura do encobrimento (reprendida pela ocupação de memória).

No trabalho aqui proposto, pretendemos apresentar esse contingenciamento histórico

1 Tal como explica a própria montadora e cineasta, em uma entrevista publicada no *El País*: “Quando o filme teve sua estreia, não fez nenhuma menção ao meu trabalho, e impediu que alguns jornalistas me entrevistassem” (Ezquiaga, 2021. Tradução Nossa).

e paradigmático da história audiovisual da *Shoah* à luz dos estudos decoloniais e memorialísticos, buscando redefinir e esgarçar outras enunciações, outros paralelos e forças subjetivantes para colocar em comemoração (Cf. Lévinas, 2010) a inscrição de memórias obliteradas nos discursos dos eventos-limites. Tal endereçamento, mais do que um giro significativo nos estudos dos testemunhos e a historiografia da *Shoah*, projeta-se como um movimento necessário para dispor de modo efetivo o abandono da centralidade patriarcal em relação aos estudos do Holocausto.

Dos discursos uni e pluridirecionais do Holocausto às novas epistemes pós-coloniais nos testemunhos audiovisuais da *Shoah*

No artigo “The Society of Enmity” (2016), Achille Mbembe, um dos mais renomados historiadores africanos, especialista no *apartheid* sul-africano, estabelece uma aproximação importante da cultura da memória associada ao sistema segregacionista na África do Sul e o Holocausto nazista: os dois episódios partiram de ensejos de patologização para se constituírem em um gesto de assujeitamento abjeto a uma inscrição prototípica negativa da alteridade (explicitada na estigmatização racial). Mbembe aponta, mesmo fazendo a ressalva significativa que não é possível estabelecer conexões diretas entre os dois eventos, dado o paroxismo dos contextos históricos completamente distintos, que ambos os acontecimentos refletem duas fantasias emblemáticas do desejo da separação: a fantasia do holótipo positivo (arquétipo ideal) e a estigmatização racial absoluta.²

O autor africano dialoga, sobretudo, com a presença da segregação na indústria da memória (Cf. Zelizer, 1998; Finkenstein, 2000; Rothberg, 2000) e as características que têm a ver com as fantasias da separação. Em relação ao Holocausto e o *apartheid* sul-africano, estabelece que possivelmente seja na arte, e nos traços de estetização em obras artísticas, que essa correlação resulta ser mais acessível, embora, também, paradoxalmente mais complexa. Mbembe argumenta, nesse aspecto, que é no trânsito das manifestações artísticas junto à cultura da memória observados em episódios traumáticos que há a possibilidade efetiva de ser construída uma prática da rememoração.

Com a globalização do enfoque e dos dilemas representacionais (representável\irrepresentável, dever de memória, estetização do testemunho etc.)

2 Em nossa concepção teórica, não obstante, acreditamos ser importante recusar qualquer alinhamento com a ‘memória multidirecional’ estabelecida sobretudo por Rothberg (e não Mbembe), e aprofundar a crítica ao sistema multidirecional do Holocausto, que defende a exclusividade desse evento como aglutinador máximo de memórias traumáticas. Não há um antes e depois na historicidade dos episódios violentos, e o Holocausto não deve ser propalado como acontecimento único em relação ao tema genocidário. Importante ressaltar que esse processo, ao contrário do que defende Rothberg, já tem seus pressupostos no primeiro indígena assassinado, quando do começo da máquina colonial, em 1492.

relacionados ao Holocausto, a articulação de memórias e a representação do horror coletivo acontece em formas de circulação mundial de denúncias: colocando a experiência, o testemunho, o limite e o 'excesso' no centro das transmissões em que há trauma e tentativa de apagamento.³

Nesse sentido, a Alemanha da atualidade está dividida em dois espaços de memória cultural relacionados ao Holocausto. O primeiro, conforme uma memória cujo modelo dominante é a memória competitiva, e o segundo um modelo emergente designado como memória multidirecional.⁴ Tais modelos refinam polaridades clássicas associadas ao tema, e apontam para a lógica de uma 'cultura da memória' (Cf. Huyssen, 2014) que prevalece desde o pós-guerra – direcionando a memória pública do Holocausto produzido pelos nazistas para memórias de violências de acontecimentos atroz. Essas duas acepções, no caso da Alemanha estabelecidas sob certo 'fantasma da comparação' com o passado abjeto, possibilitam o contato com a transmissibilidade histórica das formas de produção de sentido diante do 'mal radical' (Cf. De Duve, 2009). O que pode ser observado, cada vez mais, é uma reverberação da memória pública do Holocausto nazista em memórias de violências e genocídios históricos, ressaltando a importância da quebra da hierarquização do Holocausto do ponto de vista da decolonialidade. Tais violências podem ser retransmitidas, em diversos casos, justamente pela memória do 'evento-limite' que foi o Holocausto, e sua disseminação significativa no trabalho da historiografia moderna,⁵ mas que não tem preferência ou prioridade em termos de locução ontológica, nos termos atuais.

O fenômeno da comparação entre estas duas formas de conhecimento e transmissão sobre a memória do Holocausto nazista tem sido, portanto, alçado em outras catástrofes contra a humanidade.⁶ A forma com que o Holocausto nazista deve ser analisado na produção

3 O Holocausto, como expressão radical, mas não única, desses questionamentos, é superlativo no sentido de "exceder" qualquer representação: um objeto que constantemente escapa à representação apontando para a ausência estruturante - destacadamente, no sentido do dilema entre a falta e o "excesso de realidade" (Friedlander, 1992).

4 Em nosso entender, o radicalismo da posição de Rothberg (2000) impede o entendimento da própria noção de memória estabelecida dentro do circuito de perpetração patriarcal vinda desde a Modernidade, e que ressoa nos estudos do trauma e no imperialismo mnemônico da *Shoah*. Uma autora que sinaliza bastante esse procedimento constitutivo, já com seus traços na epistemologia imperialista, é Ariella Aïsha Azoulay (2024), demarcando seu posicionamento, que aqui seguimos, na necessidade de uma 'história potencial' em situações de violações de direitos humanos.

5 Fundamentalmente, foram pelos estudos seminais do historiador Raul Hilberg (1996; 2005), que se expandiu significativamente o conhecimento sobre arquivo, depoimento e memória relacionados ao Holocausto nazi, sobretudo, a partir da década de 1980, alimentando, assim, certo 'boom' da memória histórica em relação ao tema.

6 As correlações entre Holocausto e racismo sul-africano do apartheid que os escritos de Mbembe (2016) seguem a tradição da memória pluridirecional que emerge de séculos de escravatura, colonização e segregação de africanos e membros da diáspora negra.

e reverberação de memórias, se dá na observação crítica de seus efeitos hierquizadores (a centralidade da experiência, o depoimento, o testemunho e sua veiculação representacional etc.). Apenas a partir dessa crítica é possível estabelecer novas dialogias entre os espaços de significação mnemônica que insta as 'culturas da memória traumática' a se associarem construtivamente. Tais procedimentos resultam em uma rememoração ativa e em uma conexão restituidora mais ampla sobre a transmissibilidade das práticas atrozés, assim como uma abertura relativa para que o próprio processo de Modernidade, ainda em vias de necessário reposicionamento epistemológico, possa ser amplamente ressignificado a partir da violência biotanopolítica (Cf. Seligmann-Silva, 2022) e da cultura do memoricídio, especialmente em relação aos afrodescendentes, às eliminações em grande escala do século XX, e aos povos originários.

Importante ressaltar, como escreve Seligmann-Silva (*Idem*) que essa história é definida pela importância da crítica à perpetuidade da memória da *Shoah* nos estudos do trauma. Os estudos pós-coloniais já há um bom tempo vêm destacando a necessidade da quebra de hegemonias entre a estruturação de memórias traumáticas e os discursos colonizadores. Muitos pensadores, desde o escritor tunisiano Albert Memmi, ainda nos anos 1940, passando por Aimé Césaire, Frantz Fanon, Edward Said, Homi Bhabha, Stuart Hall, entre outros, nas décadas seguintes, constroem essa crítica ao aparato Moderno à luz da necessidade de derrubar o eurocentrismo e a ideia de 'Outrização' perpetrada pela máquina obliteradora de memórias ocidentais.

A memória multidirecional pluridirecional, a partir dos dilemas representacionais do Holocausto (as representações traumáticas e as diversas questões deontológicas), consegue, junto a virada epistêmica nas novas sensibilidades e regimes de tensionamento pós-coloniais, colocar mais amplamente o debate das situações encobridoras e das práticas de ocupação de memória, pragmatizadas em discursos referenciais hegemônicos. Os gestos críticos e epistemológicos sobre os estudos dos testemunhos audiovisuais debatidos, por exemplo, em Jennifer Cazenave (2019) sobre *Shoah* (1985), dentro dos giros mnemônicos dos estudos dos genocídios e testemunhos, destacam a importância da recuperação de trajetórias de vida que foram obliteradas diante de outras fenomenologias expressivas.⁷

Nesse sentido, em relação ao filme de Lanzmann e sua corporatura imensa conferida na historiografia cinematográfica sobre o tema, há um hiato de simbolização que pede outras vias e experiências possíveis de interpretações discursivas. Corpos e biografias que não são imagens da exceção, e que configuram despatriarcalizações importantes (Cf. Galindo, 2013) frente à preeminência narratológica do repertório cinematográfico e conceitual de *Shoah* (1985).

7 No caso do filme de Lanzmann, o assentamento dos testemunhos de figuras masculinas, pois embora o filme traga gravações com participantes mulheres, é uma obra que enfatiza os testemunhos dos sobreviventes masculinos, tal como apontado por Mariane Hirsch (1993; 2012) e Debarati Sanyal (2020).

A narratividade demiúrgica, em que Lanzmann e seus filmes ocupam uma centralidade incontestável, é preponderante na correlação testemunho e escritura de memória baseada na carga patriarcal responsável por predicar a experiência traumática em uma referencialidade masculina.⁸ Isso se deve, quase sempre, a uma cultura de memória baseada na concepção consensual do testemunho como uma forma críptica engendrada pela noção de ‘peso espectral’ (Cf. Seligmann-Silva, 2022) que atua em uma história visual desde biografias e trajetórias de vida androcêntrica. Grande parte dos testemunhos audiovisuais no filme de 1985 ajudaram a adensar uma iconicidade dominante que, no fundo, são recursos estilísticos desenvolvidos na direção do próprio filme. Importante lembrar que foi Claude Lanzmann quem reservou várias horas de gravações de testemunhos significativos, como o de Benjamin Murelstein,⁹ por exemplo, para usos cinematográficos futuros, e que se tornariam importantes arquivos de testemunhos depositados no Museu do Holocausto em Washington, vindo a ser recuperados posteriormente dentro da ampliação da cinematografia do cineasta (Cf. Vice, 2020).

Nesse sentido, a cultura da memória masculina do filme *Shoah* parte da decisão de dar corpo à imagem autorreferente da presencialidade monológica do cineasta em cotejamento com várias figuras, desde verdugos, vítimas a colaboradores silenciosos. *Shoah* é um filme que em certo sentido presta culto aos mortos e às milhares de testemunhas vítimas do Holocausto, mas que concentra sua perspectiva na inscrição de memórias das vítimas judias, e dos sobreviventes apresentado por narradores homens.¹⁰ A história audiovisual do filme de 1985 é, portanto, uma história de plasmação de discursividades cisheteronormativas em que a força figurativa dos personagens se entrelaça com a ubiquidade dominante de um cineasta que, em uma cinematografia constituída por um longo repertório de registros e escolhas estético-criativas manifestas (Cf. Sucasas, 2022; Teixeira, 2020), auxiliou a adensar o compromisso com uma memória pública interessada na referencialidade de certa tipologia de vítimas.

As escolhas estilísticas de Lanzmann são, não por acaso, denotadoras da cultura da memória masculina da *Shoah* engendrada a partir da noção patriarcal de vítima. Centrada no corpo, as imagens partem da opção estilística de reforçar os testemunhos masculinos dando-lhes centralidade ontológica. Tal como destaca Sucasas (2020), a figura testemunhal no filme ressalta, a saber, o compromisso entre filme e relato do trauma, em que o eixo do sofrimento é uma pulsante concepção da materialidade sobrevivente: o personagem restante, homem, e

8 Ainda que matizada pelo próprio cineasta em relação aos seus últimos filmes (Sucasas, 2022), exemplarmente, em *Les Quatre Soeurs* (2018).

9 Último presidente do Conselho Judeu de Theresienstadt e único sobrevivente do comando principal do gueto, que foi gravado por várias horas por Lanzmann quando das entrevistas para *Shoah*, e subtraído do filme por escolha técnica do cineasta.

10 Nos primeiros anos após o término da Segunda Guerra, poucos foram os textos literários e biográficos que perspectivaram o testemunho de sobreviventes mulheres (Cf. Cazenave, 2019).

os personagens ausentes, homens.

A enorme força cinematográfica de Lanzmann, repertoriada em movimentos estilísticos fundamentais na construção de uma obra – e de obras tangenciais tributárias ao filme de 1985 – praticamente inteira sobre o universo de aniquilação, os procedimentos técnicos do extermínio e as formas figurais antropológicas relacionadas ao testemunho (vítimas, idealizadores\executores\colaboradores, espectadores), dominou a apropriação audiovisual sobre o tema. Nesse sentido, aspectos que se tornaram canônicos nos filmes do cineasta passaram a ser referentes para uma longa de séries de artistas e para a veiculação do testemunho audiovisual documental, de Rithy Panh à Wang Bing (Cf. Rollet, 2019).

Alguns desses elementos, tais como a resistência à representação visual e a utilização de arquivos, a dinâmica entre planos de paisagens e lugares de perpetração entrelaçados com vozes e narração em *off*, os recursos técnicos de sobrevoo ou imagens em detalhes de espaços, rostos e superfícies com enquadramentos em *zoom*, se estabeleceram sobre uma consciência artística e política manifesta: sua figura elemental, dentro e fora dos planos, sua iconicidade intangível, seu valor absoluto. Sua apropriação heroica tanto como entrevistador direto, a modo de presença artífice ao borde da imagem – com apelo muitas vezes em interlocução auspiciosa – como referente explícito na paisagem fílmica, lendo documentos para a câmera ou falando com os entrevistados, exibem um corpo-em-cena que se estabelece de maneira onipresente, duradoura, integral.¹¹

Em seus últimos filmes, como analisam Sucasas (2022) e Teixeira (2020), a abordagem canônica e a essencialidade fílmica estabelecida na ordem do cineasta-interlocutor, ora na diegese ora no extracampo, passam a ser dinamizadas com outros elementos cinematográficos – como, por exemplo, o acionamento de arquivos visuais e a “aparição de fotografias” em *A Quatro Irmãs* (2018), e a utilização de artes gráficas combinadas com arquivos de fílmicos *O Último dos Injustos* (2013). O envelhecimento do autor, em certo aspecto, e sua figura extraordinária em relação ao tema, ampliam o repertório ritualístico em relação aos testemunhos audiovisuais da *Shoah*. O surgimento de seu personagem octogenário no preâmbulo de *O Último dos Injustos*, a sua presença nos espaços de perpetração e sua voz solene lendo textos e materiais sobre deportações, configuram características que trabalham com a própria obra, com a própria dimensão dos filmes e dos materiais de arquivos subjacentes – tornando-se, em muita medida, refratários à revisão fílmica e historiográfica.

Talvez consciente dessa importância (Cf. Pena, 2014), nos últimos filmes, Lanzmann, ao mesmo tempo em que densifica seu estilo característico, realimenta seu repertório criativo com novos axiomas cinematográficos: começa a pensar o peso da própria figura na

11 Essa referencialidade total forma um contraste a mais na estrutura dos próprios filmes, baseado em “formas fantasmiais” (Losilla, 2014) desaparecidas, em certa relação idiossincrática entre o corpo do apresentador e a ausência monumental dos mortos.

estruturação do tema, começa a ver a relatividade da condição arquivística da filmografia, passando ela mesma a ser referência, arquivo etc. O documentarista se torna um depoimento, um testemunho a mais em relação ao assunto.¹² É nesse sentido que a dimensão narratológica e performática do autor adquire um tom ainda mais incontestado ao longo dos anos: o elo entre o tópico e a configuração com que foi laboriosamente trabalhada se dá por um personagem que acaba envolvendo sua própria ficção narrativa como inscrição de memória – e como evidência inexorável dos acontecimentos. Isso também só é possível por causa da maneira com que o filme de 1985 irrompeu na estruturação sobre o tema.

Como escreve Cazenave (2019), apenas nos primeiros anos da década de 1990 é possível superar o aspecto celebrativo com que *Shoah* teve acolhida. A partir do artigo de Hirsh e Spitzer (1993), fundamental para repensar os giros epistêmicos e o modo como o saber histórico apropriou-se em relação aos testemunhos audiovisuais do Holocausto, o conhecimento das lacunas e insuficiências da abordagem acaba sendo mais evidente. De certo modo, o fato de Lanzmann ser, por si só, um personagem bastante controverso em relação a vários aspectos de suas abordagens e entrevistas (Cf. Sanyal, 2020; Vice, 2020) também alimentou uma percepção idiossincrática e misógina em relação aos filmes. Por si mesmo, a ficção narratológica e o estilo do entrevistador, reiterativo em celebrar a hegemonia performativa na abordagem do Holocausto, lastrou a imagem icônica que seria cada vez mais importante ao longo dos anos, ajudando a estabelecer a impressionante dimensão estética e historiográfica da temática.

O galanteio explícito com figuras femininas, como analisa Sucasas (2022, p. 412) especialmente em relação ao depoimento de Paula Biren, exemplo de um dos registros que estão nas 220 horas de gravação para o filme¹³ e que não estão na metragem do filme de 1985, chega associado ao problema da invisibilidade em relação à falta de reconhecimento e as ausências das figuras mulheres em *Shoah*. As tradutoras de *Shoah*, por exemplo, são mulheres que, ao contrário do entrevistador, quase não aparecem em cena, e que foram despedidas logo após o término do trabalho. Sendo *Shoah* (1985) um filme tão emblemático ao dar a ver os rostos dos sobreviventes e verdugos do Holocausto, a questão formal se torna mais contundente. No plano do filme, a presença apagada e a aparição frequentemente associada ao borde da imagem, unida ao elemento discursivo da ausência de empatia pelas figuras

12 “No fundo, seu corpo octogenário, naquele momento, adverte da ubiquidade estranha entre passado e presente e, também, da relatividade fácil entre memória e esquecimento” (Teixeira, 2020, p. 53).

13 Tal como esclarece Alberto Sucasas (2022: 175), os *outtakes* compõe um acervo de mais de 220 horas de metragem, distribuídas entre 185 horas de entrevistas e 35 de tomadas de lugares, corrigindo a própria afirmação de Lanzmann, que mencionava algo em torno a 350 horas de filmagens; os *outtakes* desconsideram, também, os materiais utilizados para o filme de 1985.

femininas, sempre em relação ao labor oposto – os detalhes em *zoom* em momentos emocionais dos testemunhos masculinos –,¹⁴ contribuíram para adensar a perspectiva unilateral da materialidade mnemônica dos depoimentos.

Tal como analisa Alberto Sucasas (*Ibidem*, p. 398) em relação ao difícil depoimento de Ruth Elias, quem aparece brevemente no filme de 1985, e que é uma das quatro personagens principais no filme *A Quatro Irmãs*, a atitude patriarcal é marcada pelo emblema da recordação, em contraposição à loquacidade e empatia dos testemunhos de vítimas homens. Fluente em mais de quatro idiomas, Lanzmann é bastante perspicaz nas entrevistas de vítimas e vitimários, de colaboradores e estudiosos (Raul Hilberg), mas evidencia essa sensação de ausência estruturante de vozes femininas não apenas na desproporção equitativa dos depoimentos de sobreviventes homens e mulheres, mas também no âmbito dos recursos narrativos.

As constantes estilísticas canonizadas de sua filmografia alimentam, destarte, uma figura fílmica extraordinária (Sucasas, 2022): os corpos desencarnados, as vozes descorporeizadas, as passagens entre as figuras impossíveis ou deslizantes (em planos estáticos, quando muito requeridos por *zoom* cuidadosos) combinadas com a técnica do sobrevoio liminar da câmera sobre os locais dos acontecimentos (geralmente, espaços de perpetração e extermínio em deterioro).

A extraordinária poética e a unidade visual do filme se tornam bastante problemáticas quando o estilo de construção narratológico, sustentado em sua maior parte nas relações entre a topografia do extermínio e as presenças e ausências corpóreas, chancela uma relação perceptiva e elementar as forças da figuração. Em *Shoah*, a fotogenia é um elo fundamental com a experiência da imagem e sua reprodução ou conhecimento impossível. Como se não bastasse, entre os rostos de perpetradores, sobreviventes e colaboracionistas, a figuração exerce uma pressão absoluta sobre o material oposto (as imagens dos lugares de extermínio e as ausências espaciais), conduzindo a um caminho de educação antropológico e discursivo que se tornaram canônicos nas narrativas do Holocausto.

Durante boa parte do filme de 1985, a passagem do tempo e a dimensão da sobrevivência articulam a relação história e memória em uma poética fílmica dirigida pela tensão incômoda entre o ato impossível de ver (buscar através do olhar), e a necessidade incomensurável de imaginar (pensar diante da dificuldade em poder reter). Lanzmann repertoriaria essa constante em outros documentários, mas é em *Shoah* que isso se torna mais emblemático. Em relação às fisionomias, bastante identificado na bibliografia analítica sobre o filme (Le Breton, 2018; Teixeira, 2020; Alterman, 2021; Sucasas, 2022), e depois dimensionado também em entrevistas e na autobiografia do cineasta (Lanzmann, 2011), a iconologia masculina se mostra incisiva. Apenas em *A Quatro Irmãs*, vemos um tratamento distinto, e em certo sentido escópico, posto que Lanzmann tertulia com as figuras das

14 Por exemplo, nas imagens lacrimoniosas de Filip Müller e Abraham Bomba.

mulheres sobreviventes seguindo a épica geral do filme de 1985, e mantendo uma relação de insistência diante das passagens mais difíceis dos testemunhos. Paula Biren, Ruth Elias, Ada Lichtman e Hanna Marton, plasmam uma individualização constitutivamente ausente no filme de 1985, e em praticamente toda a obra de Lanzmann. Não obstante, os contextos coletivos das quatro figuras seguem determinada ontologia já característica em *Shoah*: sufrágio de proporção monumental e épica sionista (além de detalhes de permanência em guetos e nos campos).

Como novidade nas narrativas, e algo que Lanzmann sempre foi considerado devedor em relação ao Holocausto, se inserem temas até então não observados: a prostituição nos campos, a dificuldade de cuidado de menores, a maternidade em guetos, as circunstâncias de sobrevivência (esterilização, abortos, desaparecimento da menstruação) em Auschwitz. A enunciação biográfica das quatro figuras, extraídas por Lanzmann no material dos *outtakes*, enfatiza a dimensão presencial, e não apenas liminar, das vítimas mulheres. Em certo sentido, em *A Quatro Irmãs*, o clamor subjetivante possibilita, por fim, uma aproximação predical e inaudita em relação aos testemunhos narrados e a cumplicidade para com outras vítimas do extermínio. Contudo, a chegada tardia do filme, e a maneira como *Shoah* assentou uma abordagem estético-política importante na história audiovisual do Holocausto, ainda fazem do filme de 2018 um apêndice menor da historiografia fílmica do cineasta e de sua importância na apresentação do tema. Os testemunhos femininos, desconexos e na maior parte sendo muito menos destacados do que as vozes masculinas, perdem uma característica fundamental no desenho criativo do cineasta: a voz em *off* das figuras masculinas sobre a densidade topográfica e a expectativa sobre os processos do extermínio, característica que seria uma das mais marcantes na densificação poética aclamada na recepção crítica (Cf. Sucasas, 2018).

As vozes das mulheres, centrais apenas em *A Quatro Irmãs* (2018), não recebem as mesmas articulações criativas do que no filme de 1985. Em *Shoah*, outra questão que evidencia a prática de invisibilização e apagamento das figuras femininas é a tangencialidade das tradutoras e as apresentações ao borde da imagem, quase sempre capturadas de costas ou de perfil, em aparições rápidas.¹⁵ A narrativa masculina incide sobre todo o repertório narratológico, e tem seu antagonismo pujante com as paisagens e as derivas geográficas. Nesse primado aporético, a reflexividade da abordagem lanzmanniana forma uma profundidade autoral e filosófica contundente – imagens carregadas de mobilização e esgarçamento cinematográfico, planos com duração característicos e evocativos. Um modelo

15 As três intérpretes que estão nessa condição no filme são: Barbara Janica (polonês), Francine Kaufmann (hebreu) e Madame Apfelbaum (yiddish); os outros idiomas falados no filme (francês, alemão, inglês e italiano) não recebem mediação, pois Lanzmann dominava tais línguas.

estético que seria várias vezes repetido.¹⁶

No caso das vozes femininas, a figuração é menos uma potência entre a semelhança e a cumplicidade que uma representação antropológica, condensada, sinédoque. Os *outtakes* (Cf. Cazenave, 2019) certamente aprisionam o filme de 1985 em uma espécie de genealogia linear da reconfiguração androcêntrica, perspectivada na intermediação, no devir especulativo (os corpos ausentes, o testemunho errante, a geografia destruída), na ordem do testemunho diante da dissociação espacial, diante de memórias encobridoras. Nesse sentido, a aparição de arquivos fotográficos e audiovisuais como último gesto de profanação da linha estilística encontrada em *Shoah*, revela-se, de maneira paradigmática, uma desconstrução da própria obra à luz da articulação e rearticulação possíveis no uso de arquivos de diversa ordem na estética fílmica. Lanzmann era consciente de tais possibilidades. O próprio filme *O Último dos Injustos*, que reúne gravações com o último presidente do conselho judeu do gueto de Theresienstadt, Benjamin Murelstein, é um exemplo dessa percepção criativa.¹⁷ Contudo, o cancelamento das vozes femininas é uma lacuna significativa na filmografia. Desde o fundamental artigo de Hirsh e Spitzer (1993), a ausência de vozes, a falta de corporeidade centralizada, o escasso tempo de tela, e ausência nos processos estilístico-criativos semelhantes às figuras masculinas, marcaram uma obra e suas variações constituintes.

Nas nove horas e meia de *Shoah*, apenas 8 minutos reúnem a perspectiva feminina do Holocausto. Mais contundente é a forma residual com que as cinco mulheres sobreviventes tiveram tratamento cinematográfico. Ruth Elias, Paula Biren, Inge Deutschkron, Gertrude Schneider e sua mãe aparecem no filme, mas seus depoimentos não são centralizados e não recebem o mesmo destaque que a formação criativa dirigida nos depoimentos masculinos.¹⁸

Lanzmann teve uma participação determinante nessa escolha de montagem. Nos *outtakes*, é possível conhecer, não obstante, que as entrevistas dessas cinco mulheres reúnem mais de dez horas de depoimentos. O efeito é destacado e perceptível em uma visada mais detida. Talvez mais grave, os testemunhos das mulheres enfatizam aspectos trágicos da vida e da existência nos campos, e a 'épica' e tematização da heroicidade da sobrevivência não é explorada, comparada aos homens. Ainda que os arquivos conservem sempre a possibilidade

16 Formar a imagem, corrigi-la, deixá-la sempre como uma impossibilidade, uma insuficiência além; estabelecer uma maneira de codificar e também abrir, utilizando-se amplamente da substituição, do referente impossível, da especulação e do movimento. Como escreve Teixeira (2020, p. 43): "modelo de entrevistas que combina imagens contemporâneas dos locais intercalando a presença do cineasta-interlocutor ora na diegese ora no extracampo, afiançam uma espécie de jogo de anacronias entre o testemunho a ser dito e a imagem a ser um referente impossível".

17 A maior parte das gravações com Murelstein foram feitas em Roma, em 1975. O filme adensa sua narrativa com filmagens realizadas em 2013 em vários dos locais apresentados no depoimento de Murelstein (Viena, Jerusalém e República Checa), além de fazer uso de imagens de arquivos e arte visuais produzidas pelas vítimas.

18 Algumas figuras, como aponta Cazenave (2019, p. 113), chegam a aparecer 117 vezes.

de reaparição e rememoração do passado, seu uso, com a morte do cineasta, se traduz apenas dentro de uma potencialidade acadêmica. As decisões cinematográficas de Lanzmann tiveram impacto bastante considerável no acesso à formação de memórias sobre os depoimentos de sobreviventes do Holocausto. Sua figura performativa é contundente na historiografia visual e na abordagem documental do tema, embora ele mesmo tenha dito, várias vezes, que seu filme é produto de ficção.

A narratologia estética-conceitual de *Shoah* ajudou a formar uma estrutura de evidenciação e uma teatralidade imaginativa (relação entre topografia e depoimentos, sobretudo) poderosa na construção memorialística do Holocausto. Contudo, os mosaicos de testemunhos do filme de 1985 não esgarçam de maneira equânime os testemunhos das sobreviventes mulheres – e nem de outras vítimas, embora, nesse caso, o filme como um todo seja sobre os assassinatos em grande escala dos judeus e a industrialização da máquina da morte. Os testemunhos audiovisuais no filme não servem como amostra da rotundidade e dos efeitos do genocídio no plano da amplitude de algozes e vítimas. Sua esmagadora contundência na plasmação da perspectiva cinematográfica canonizada recobre, portanto, seus efeitos multiplicadores: o acesso à expectativa de memória em relação a uma sorte de experiências normativas, o apelo apenas adjacente em contraposição a outras.

Com os giros testemunhais e as torsões epistêmicas decoloniais em relação aos testemunhos (Cf. Seligmann-Silva, 2022), e a importância da formação de perspectivas mais amplas sobre cinema e genocídio (Cf. Zylberman, 2022), histórias de vítimas mulheres, histórias de outras vítimas passam a ser proeminentes e não amostragens. Essa perspectiva não é nova, mas integra uma virada significativa e posicional que tem a ver com a forma com que o descortinamento dos processos de extermínio é ampliado para além das perspectivas unidirecionais e instrumentalizadas em relação ao Holocausto. A obliteração de uma lógica cisheteronormativa, e o pensamento sobre as lógicas performativas e escolhas estéticas-políticas, pode e deve ser muito mais ampla do que determinada escrita narratológica se imagina.

La monteuse derrière le film Shoah (Catherine Hébert, 2018)

O trabalho colossal de montagem em *Shoah*, organizando mais de 200 horas de filmagens divididas entre registros de lugares de perpetração, espaços de testemunhos, imagens de centros urbanos e entrevistas de sobreviventes, foi realizado sem um roteiro prévio, e a partir de registros que se baseavam em gravações, sobretudo, de testemunhos de

sobreviventes.¹⁹

As entrevistas, em média bastante variável, mas com materiais de mais de 9 horas em alguns casos, além de filmagens de lugares e detalhes de artefatos e objetos dos campos, adquiriam peso visual quando a decisão de contrapor os registros dos sobreviventes com filmagens dos locais de perpetração foi tomada na mesa de montagem. Tal indicação foi feita por Ziva Postec, a partir da percepção de que os documentos audiovisuais dos sobreviventes eram insuficientes para a formação de um documentário que se pretendia, na concepção de Lanzmann (2011), como o “derradeiro acesso a memória visual do Holocausto”.²⁰

No início, Lanzmann era reticente em filmar os campos de morte, pois dizia que “não havia mais nada ali” (*Idem*). Essa afirmação, além de estar em sua autobiografia, também aparece em um dos momentos da entrevista com Paula Biren, revelada nos *outtakes* (Sucasas, 2022). A maior parte das decisões sobre os procedimentos cinematográficos, e que envolveram gravações em locais de perpetração, se deu na leitura crítica do material à luz do labor solitário na mesa de montagem, quando Postec, contratada por Lanzmann em 1979, viria a se enfiar durante várias horas diárias na seleção dos registros.²¹

Postec percebeu que as gravações feitas por Lanzmann com os sobreviventes, a maior parte figuras conhecidas que já tinham testemunhado em tribunais e outros espaços jurídicos (Cf. Cazenave, 2019), eram gravações de longas horas realizadas por Lanzmann em um aspecto idiossincrático: prolongavam-se nas filmagens dos rostos dos entrevistados enquadrados de maneira insistente em momentos mais emocionais de suas falas (Lanzmann utilizava quase sempre efeito *zoom* nesses momentos), traziam referências aos locais de perpetração e exploravam a maquinaria da morte, mas estavam desconectados dos registros dos campos, que inexistiam naquele momento. A poética cinematográfica entre os espaços de memória, os espaços concentracionários e as entrevistas com os testemunhos, repercutindo na gramática da visibilidade\invisibilidade figuracional quantitativa do filme, só pode ser desenvolvida, portanto, posteriormente. Esse foi o primeiro gesto criativo da montadora, observado na

19 Lanzmann não tinha uma programação roteirista, e filmou uma média de sete horas e vinte minutos para cada sobrevivente (Shenker, 2015). Não existia uma ordem exata nas filmagens (por isso, o peso da montagem foi ainda maior) e os gestos estilísticos conhecidos mais tarde (filmagens de locações combinadas com vozes e planos dos testemunhos) só foram concebidos na primeira organização do material na sala de montagem. Segundo narra no documentário Postec, era “um jornalista com pouca cultura cinematográfica... eu, ao contrário, uma cineasta (ou assistente de direção), com conhecimento de ficção”.

20 Conforme aponta Shenker (2015), os depoimentos das vítimas dos campos de extermínio na Polônia eram essencialmente registros sonoros, muitos destes salvaguardados no primeiro arquivo de base ampla para tais domínios – o arquivo Fortunoff, em Yale.

21 Ziva chega a narrar o quanto isso a afetou no plano pessoal, fazendo com que perdesse contato com a filha, e sofresse sucessivos episódios de crise depressiva, ao se debruçar sobre um material que tinha ressonância com a história de vida familiar, posto que muitos de seus parentes morreram nos campos de morte.

análise dos materiais de gravação na sala de montagem.

Postec notou as lacunas fílmicas que existiam em vários momentos, mas, de modo mais significativo, durante a organização do material do testemunho de Filip Mueller. O registro do *sonderkommando*, um dos mais conhecidos e impactantes do filme de 1985, tanto pela riqueza de detalhes e como pela força narrativa e emocional de Mueller, forçava um esgarçamento cinematográfico. Suas falas foram determinantes para a indicação de Ziva para que Lanzmann filmasse os espaços, uma vez que a decisão de não fazer uso de materiais de arquivos fotográficos (os audiovisuais eram escassos) sobre tais lugares já estava no desejo do cineasta (Cf. Vice, 2020). A necessidade de deslocamento para as gravações na Polônia, e, também, a partir daí, as filmagens feitas em outros lugares, estendeu a produção do filme por mais de cinco anos. Enquanto isso, Postec ia trabalhando na organização dos materiais registrados, e, pouco a pouco, formando questões essenciais para a *mise-en-scène*. Seu segundo gesto imaginativo foi inserir no material das gravações prolongadas pausas entre as falas dos sobreviventes e perpetradores,²² implementando longos silêncios entre as vozes dos testemunhos, mais tarde também alongados sobre as filmagens dos campos.

Esses atos autorais e criativos não apenas deram uma concepção artística para o conteúdo documental, mas também auxiliaram na apropriação historiográfica dos registros. Para além de *Shoah*, do que viria a ser o filme canônico, a montadora já percebia a enormidade do projeto e a amplitude dos materiais gravados, que se tornaram os famosos arquivos audiovisuais depositados por Lanzmann, depois da estreia do filme, no Museu do Holocausto de Washington. Se a intenção de Lanzmann era, sobretudo, a formação de um filme com as vozes e os testemunhos visuais dos campos de morte, incluindo gravações de perpetradores e colaboradores do processo de extermínio, a representação cinematográfica só pode ser concebida por causa do estilo de entrecruzamento de materiais de diversa ordem – e a partir da insistência da montadora para que o cineasta gravasse presencialmente as paisagens, uma vez que rostos e vozes monopolizavam as metragens (Cf. Sucasas, 2022).²³

A sobreposição da voz *off* e o gesto de alongamento das falas com enxertos silenciosos nos testemunhos de Filip Mueller, Abraham Bomba e Rodolf Vrba, para citar alguns dos exemplos das vozes mais conhecidas, fundou o axioma fílmico que seria referência impactante como estilo cinematográfico e abordagem representacional sobre o tema (Cf. Routhberg,

22 Nesse momento, antes do ano de 1979, Lanzmann já havia filmado também com alguns vitimários nazistas (Suchomel, Oberhauser e Shalling), chegando a fazer o uso de câmera ocultas para Franz Suchomel.

23 A decisão de rodar nos espaços de aniquilação era um posicionamento que Postec manteve desde que foi tendo acesso ao material produzido. Os territórios poloneses pouco haviam sido gravados, e praticamente não havia testemunhos dos residentes nativos que ficaram, durante a guerra, no entorno dos campos. A analogia entre os registros que passaram a ser feitos, em contiguidade com os arquivos dos testemunhos, auxiliaram de maneira coral a diegese as diferentes e diversas potências tão notoriamente celebrados no filme: paisagem-rosticidade, interpretação-silêncio, vazio-imagem, testemunho-significação, carnação-encarnação etc.

2000). Nenhuma imagem sobre os registros dos locais de perpetração tinha sido feita com a intenção de provocar um discurso sobre o que era mais contundente e complexo de transmitir: o apagamento dos vestígios, a enormidade da aniquilação. Entre o elíptico e o fantasmal, a sugestão desses dois gestos – cruzamento das vozes dos testemunhos e perpetradores com filmagens dos espaços de morte e inserção de silêncios sugestivos nas falas\depoimentos – foi determinante para a intensificação da dinâmica fílmica, entre presença e ausência, entre morte e reverberação.

A advertência diante da monumentalidade da destruição (Cf. Sucasas, 2022), combinados em formas fílmicas, produziram uma assertividade antitética dos dois materiais registrados (testemunhos e paisagens). Os gestos de *zoom* e *travellings*, famosos por causa do efeito de enlace que conduziam diante da magnânima explicação sobre os processos de extermínio, compõe uma prolongada e persistente elipse que pretende nunca ter um fim.²⁴ Nisso, Lanzmann deve a Postec a gênese do filme enquanto sua articulação mais contundente: um pensamento cinematográfico, diante de uma vasta lacuna visual e historiográfica. A formulação poética e o devir incomparável (e incomponível) das formas fílmicas, implicitamente encarnada em uma dinâmica da ausência representacional intensificada no filme, só pode ser devolvida a partir da percepção do material na sala de montagem – entre espaços e lugares remanescentes, entre rostos, encobrimentos e figurações. Esse exercício, ou jogo de aparições e desaparecimentos, fez de *Shoah* um filme sem um objeto, uma filmagem em eterna prospecção.²⁵

A iconografia das ruínas, dos rastros, hiperbolicamente, auxiliou no cultivo de uma figura capital na ordem simbólica do filme: os fantasmas e os mortos, os corpos desaparecidos\incinerados, a massa de indivíduos que passaram pela zona de terror, os familiares e parentes dos grupos de pessoas mencionadas etc. Esse decisivo ato de nomeação da “mostração” das lacunas presenciais e da “invisibilidade atroz” das marcas do extermínio, revelaram um desnivelamento que, antes que reprimir, entrelaçavam e aumentavam o esgarçamento cinematográfico de *Shoah*. As impossibilidades ilustrativas, a dialética do horror, a intenção de reprimir uma lógica da representação autossuficiente\programática, ajudaram, paradigmaticamente, a reconstruir o genocídio massivo em termos de sua percepção infundável.

Postec fez os registros das diversas vozes e os materiais de gravação realizados até

24 Nem o fim artístico e representacional, com a apresentação do filme, e tampouco o término arquivístico e documental, com o conhecimento gradativo dos *outtakes* que não entraram nas nove horas de *Shoah* e nos filmes posteriores.

25 A análise de *Shoah* como filme em exercício de escrutínio e escavação, obsessivamente desenvolvidos por Lanzmann, é bastante conhecido na historiografia analítica (Sucasas, 2018; Alterman, 2018; 2022; Teixeira, 2020; Cazenave, 2019; Rollet, 2019; etc.); muitas dessas teorizações enfocam o *cinetismo* das imagens dos lugares em contraposição à retratística ou tendência estática na figuração humana. *Travellings* e *zooms* são suas operacionalizações mais características.

1979 serem depurados numa recomposição artística capital para a lógica intrínseca do filme: não preencher as figuras da ausência, fazer do compromisso discursivo um compromisso cinematográfico – e, por extensão, histórico.²⁶ O documentário de Hebert explora o impacto da montagem na biografia da cineasta\montadora, e a complexa relação que o material teve em sua vida pessoal. Contratada para organizar o material fílmico, teve uma relação difícil com Lanzmann e com a imersão na sala de montagem, dissecando sequências fílmicas e produzindo conexões, estabelecendo a dialética fílmica conhecida (rosto-território-voz-silêncio-etc.).²⁷

A montadora é filmada em Israel, aos 81 anos na época da gravação do documentário (2018). Aparece em sua casa em Jaffa, um porto situado em Tel Aviv, em que vive desde o regresso a Israel em 1986, meses após a estreia do filme. As gravações recuperam a fala memorialística sobre a marca dolorosa da perda dos parentes procedentes da Hungria, que foram vítimas do Holocausto, e seu deslocamento para Paris com 19 anos, durante os anos 1960, para começar o trabalho como montadora. Inspirada pela onda da *Nouvelle Vague*, Postec inicia um curso técnico de montagem cinematográfica e em pouco tempo chega a trabalhar com Alain Resnais, Jean-Pierre Melville e Orson Welles. Lanzmann a contrata em 1979, quando já reunia mais de quatro anos de gravações, essencialmente de testemunhos de sobreviventes.²⁸

26 Como escreve Sucasas (2018, p. 214), fazer da “ausência da imagem a partir de uma imagem da ausência” (Tradução nossa).

27 O documentário de Hebert explora as várias dimensões da vida biográfica e artística de Postec: a casa em silêncio e repleta de objetos na Tel Aviv contemporânea, o passeio no mercado de relíquias, as imagens de arquivo e os documentos impressos do filme, o roteiro e as notas individuais escritas a partir da visualização do material, o currículo antes da contratação para o filme etc. Também mostra gravações nos espaços de conservação arquivísticos (*Conservation and Research Center David and Fela Shapell Family Collections*) e filmagens com historiadores e técnicos em preservação audiovisual.

28 Antes de *Shoah*, Lanzmann contava apenas com o documentário celebrativo sobre Israel e a realidade nacional, *Pourquoi Israël* (1973).

Figura 1 – Frame do filme *Ziva Postec*



Fonte: *Ziva Postec, La monteuse derrière le film Shoah* (Catherine Hébert, 2018)

Sozinha em uma sala de montagem por várias horas diárias, durante um trabalho que levou seis anos para ser concluído, Postec aparece também em imagens de arquivos – a maior parte fotográficos, mas também em um filme doméstico realizado por Claude Thiébaud, com seus vizinhos de arredores.²⁹ Ziva narra os procedimentos cinematográficos e o material documental desenvolvido em arquivos de notas detalhadas a partir da visualização das gravações, quando percebeu a necessidade de desenvolver uma lista de localizações dos

29 Thiébaud dividia com Postec a mesma rua em Paris, em 1983.

espaços concentracionários e dos lugares de perpetração.³⁰ Em paralelo, a impossibilidade de trançar o material sem filmagens em exteriores, a decepção quando da estreia do filme e a performatividade do diretor.³¹ Hébert filma Postec em Israel e a relação desgastante com o processo de organização do material fílmico. A dificuldade de assimilação das imagens, o desânimo e a perda de contato com a filha adolescente, a tristeza fúnebre do processo interminável da montagem do filme, surgem como evocações paradigmáticas de um período de difícil assimilação para a artista.³²

Cenas noturnas no porto Jaffa e imagens do espaço doméstico se costuram dentro da dinâmica documental, e o testemunho de Postec, vivendo em Israel desde a finalização do filme em 1985, mostra o quanto a artista precisou se distanciar da montagem complexa feita em Paris para reestruturar a própria biografia. O filme de Catherine Hébert, nesse sentido, toca as dimensões profundas das imagens que se tornaram o grande arquivo do Holocausto desde a formação dos registros fílmicos preparados para o filme canônico, e como elas impactaram a existência da montadora. Hébert utiliza a figura de Postec e seu desterro na juventude, sua descoberta do passado concentracionário dos pais, seu interesse pelo judaísmo, suas perdas afetivas (a morte precoce do marido e o distanciamento com a filha), para operar um movimento de restituição possível (no documentário e na historiografia): a coragem autorreferente, a narrativa de si, os intervalos e a sensibilidade criativa fundamentais para as decisões estilísticas do filme de 1985, a contraparte silenciosa com a figura demiúrgica e cruel de Lanzmann etc.

No filme, é possível observar a sensibilidade de Postec e sua capacidade contemplativa e metodológica. Postec busca os arquivos pessoais da época da montagem do filme de 1985, revela os detalhes imaginativos e as perguntas cinematográficas, relembra os dilemas representacionais a partir das anotações, do ato de enfurnar-se na sala de montagem, das proposições figurativas diante de um material caótico. Sua posição é desde a experiência da narração, do trabalho criativo a partir dos registros e suas lacunas. O exercício restaurativo e memorialístico entre cineasta e artista, Hébert e Postec, é aprofundado na temporalidade do documentário. A trajetória de vida e o foco em Postec concede ao filme uma formação testemunhal, uma restituição da personalidade, uma poética do reconhecimento. Postec

30 Era a forma com que Postec podia entrelaçar as gravações dos testemunhos e as narrativas sobre os espaços dos acontecimentos, sem acionar arquivos.

31 Lanzmann chega a questionar o porquê de Postec estar ao seu lado, “como um cachorrinho”, na noite de estreia do filme (nos arquivos audiovisuais recuperados na diegese de Ziva Postec, é possível ver a chegada de Lanzmann ao cinema na companhia do presidente francês François Mitterrand). Simone de Beauvoir, que mantinha na época uma relação com o cineasta, em um prefácio de um livro sobre as vozes em *Shoah*, atribui a montagem e a construção da poética fílmica exclusivamente ao diretor francês.

32 “Houve um momento em que já não podia mais seguir. Depois de seis anos, era impossível continuar. Lanzmann também reconheceu que o filme não teria fim, e que era o momento de concluir o processo de montagem” (Ziva Postec, 2018).

jamais se vangloria ou chama para si a importância no filme de 1985. Mas, seu trabalho extraordinário de quase seis anos na sala de montagem, junto às decisões estilísticas e as indicações de filmagens, é ressaltado no exercício crítico das imagens que se tornaram arquivos, e nos apagamentos que se renovaram nas entrelinhas dos discursos e representações sobre o Holocausto. Lançado no mesmo ano de morte de Claude Lanzmann, *Ziva Postec* (2018), busca o trabalho restaurativo e documental ainda a ser feito, tanto na cinematografia da memória audiovisual do Holocausto, como no equilíbrio das inscrições biográficas das participações de mulheres dentro e fora da *Shoah*, elementos já bastante apontados na historiografia sobre o tema. O filme de Hébert, nesse sentido, ensaia essas interlocuções imprescindíveis nas fronteiras das histórias oficiais, das instâncias narrativas, das normatizações do olhar.

Ao se interessar, no ano de falecimento de um dos cineastas mais significativos e comemorados na historiografia audiovisual das representações sobre genocídios, na forte e delicada figura de uma montadora quase octogenária, a cineasta canadense engendra um processo de predicação significativo das histórias, personalidades e das artistas que participaram da reorganização artística e memorial do Holocausto. *Ziva Postec* (2018), mobiliza os cânones narrativos para romper seus meandros patriarcais e seus efeitos diante da memória audiovisual e da estilística conhecida no tratamento dos massacres de grandes proporções. Seu filme não é sobre a desconstrução de um gênio, ou sobre a homenagem às importantes figuras femininas, sim obliteradas ou destacadas apenas pontualmente na história cinematográfica e documental do Holocausto, mas sobre a potência do envolvimento criativo e as dificuldades em uma história de vida, sobre o criar cinematograficamente a partir de lacunas tão persistentes, sobre as restituições apagadas e minimizadas ao longo do tempo. Em *Ziva Postec, La monteuse derrière le film Shoah*, a salvaguarda é para a artista e a personalidade, para a intersecção e suas figuras sensíveis, predicais, nômades, errantes, comunitárias, inventivas, imprescindíveis.

O filme documentário, nesse sentido, celebra a vida e a capacidade de reação. As linhas de força contra a obliteração e a excedência, contra a apropriação e o cânone, e, também, a favor da inscrição biográfica – das travessias referentes, das vivências consideradas, do labor igual ou estilisticamente mais fecundo (e que se perdeu, em sua gênese, no trauma do exercício de organização).³³ No caso de seu papel no filme de 1985, muito além do que uma

33 "Demorei vários anos para me recuperar do trauma e da complexidade da montagem de *Shoah* (1985)" (Ziva Postec, 2018).

organizadora importante nas operações da sala de montagens, mas, sobretudo, no âmbito dos limites entre testemunho e performatividade, e entre cinema e historiografia. Hébert coloca ênfase nas microrresistências e nos atravessamentos coletivos e biográficos. Seu interesse é mostrar o que a historiografia audiovisual documental sobre o tema dispersou, e, em certo sentido, só o fez após o período de término celebrativo do filme. Um pequeno movimento que se estrutura em observações do olhar, das descobertas das fissuras nas histórias inatacáveis, dos desvios dos assujeitamentos, dos paradigmas demiúrgicos, da emancipação das singularidades.

Sutis camadas que estão no gesto de entrega do olhar, da dimensão da retomada, da capacidade do esgarçamento, da reconsideração a partir da mudança de papeis, da inscrição de protagonismos.

Figura 2 – Frame do filme *Ziva Postec*



Fonte: *Ziva Postec, La monteuse derrière le film Shoah* (Catherine Hébert, 2018).

Considerações finais

Os estudos dos testemunhos e as representações dos genocídios no cinema (Sanchez-Biosca, 2017; Zylberman, 2022), tem recebido, nos últimos anos, importante atenção analítica e historiográfica. Muitas dessas contribuições teóricas e conceituais já incorporam dimensões subjetivas e narratológicas que dedicam especial atenção ao fenômeno da “obliteração de memórias”, ou a apropriação discursiva e artística em obras fundamentais na história do cinema documentário. Em especial, movimentos mais recentes de rememoração biográfica e reconhecimento artístico de mulheres em documentários tem sido mote em publicações coevas dedicadas inteiramente à análise de perspectivas de mulheres e apagamentos no cinema documentário.

No campo do cinema documentário relacionado ao tema das representações do Holocausto, essa perspectiva já foi aberta há algum tempo em estudos seminais sobre a representação da *Shoah*, especialmente, e as insuficiências e apagamentos estruturais de figuras femininas, dentro e fora da tela. Desde as observações contidas na obra de Barbie Zelizer (1998) e no artigo de Mariane Hirsh (1993), sobre as lacunas formativas na percepção visual e audiovisual do Holocausto, os estudos dos testemunhos cinematográficos têm adensado importantes pontos de reflexão, incorporando com mais equilíbrio as perspectivas femininas – e as políticas de representação construídas nos dispositivos de narração.

No caso de *Shoah*, um dos filmes mais estudados e com ampla fortuna crítica em relação ao tema, essas sensibilidades são significativas em variadas obras publicadas nos últimos anos (Rollet, 2019; Cazenave, 2019; Sanyal, 2020; etc.). Formam uma contramemória importante diante de silenciamentos estruturais que, a partir da historiografia e de análises menos celebrativas em relação ao filme de 1985, conseguem reivindicar de maneira mais contundente a participação artística e metodológica de mulheres no filme, e também fora dele.

O documentário de Catherine Hébert, que foca na personalidade e na biografia da montadora e cineasta Ziva Postec, figura invisibilizada por Claude Lanzmann no pós-filme, vai nessa perspectiva. Mas, menos que pleitear uma dimensão exclusiva e epistemológica de uma realizadora e pensadora de cinema que foi fundamental para os movimentos estilísticos e a organização do material do filme, incide na trajetória de vida e no encontro de vários gestos, profissionais e familiares, que acompanharam a cineasta\montadora desde o término difícil da montagem de *Shoah* – e o distanciamento espacial e afetivo com a obra.

Ziva Postec é, assim, um documentário que invade os sutis meandros dos processos criadores, um filme desde a história de um encobrimento, mas, também, da enunciação de uma sensibilidade, da reescrita do próprio percurso de vida, da resistência diante da memória traumática, entre o filme e seu *telos* político e performático, desde o testemunho criador e seu simbolismo sacrificial.

Referências

- ALTERMAN, Aline. *Rostros de Shoah, la película de Claude Lanzmann*. Buenos Aires: Prometeo, 2018.
- ASSMAN, Aleida. *Espaço da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural*. Campinas: Unicamp, 2011.
- AZOULAY, Ariella Aïsha. *História Potencial*. São Paulo: Ubu, 2024.
- BAER, Alejandro. *El Testimonio Audiovisual*. Imagen y memoria del Holocausto. Madrid: CIS, 2005.
- CAZENAVE, Jennifer. *An Archive of the Catastrophe: the unused footage of Claude Lanzmann's Shoah*. New York: State University of New York Press, 2019.
- DE DUVE, Thierry. 'A arte diante do mal radical'. *Ars*, v. 7, n. 13, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3062>. Acesso em: 11 jun. 2020.
- EZQUIAGA, Miguel. Ziva Postec, la desconocida montadora que dedicó seis años a editar el gran documental del Holocausto. *El País* (Site). Publicado em: 24 dez. 2021. Disponível em <https://elpais.com/cultura/2021-12-24/ziva-postec-la-desconocida-montadora-que-dedico-seis-anos-a-editar-el-gran-documental-del-holocausto.html>. Acesso em: mar. 2024.
- FINKELSTEIN, Norman. *The Holocaust Industry*. New York: Verso Books, 2000.
- FRIEDLANDER, Saul. *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*. Londres: Harvard University Press, 1992.
- GALINDO, María. *No Se Puede Descolonizar Sin Despatriarcalizar*. teoría e propuesta de la despatriarcalización. Mujeres Creando, 2013.
- HILBERG, Raul. *La Destrucción de los Judíos Europeos*. Madrid: Akal, 2005.
- HILBERG, Raul. *La Politique de la Mémoire*. Paris: Gallimard, 1996.
- HIRSH, Marianne. *The Generation of Postmemory*. Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York: Columbia University Press, 2012.
- HIRSH, Marianne; SPITZER, Leo. 'Gendered Translations. Claude Lanzmann's Shoah. In: COOKE, Miriam, WOOLLACOTT, Angela (Orgs.). *Gendering War Talk*. New Jersey: Princeton University Press, 1993. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781400863235.3>.

HUYSEN, Andreas. 'Os direitos humanos internacionais e a política da memória: limites e desafios'. In: *Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2014.

LANZMANN, Claude. *La Liebre de la Patagonia*. Barcelona: Seix Barral, 2011.

LE BRETON, David. *Rostos*. Petrópolis: Vozes, 2018.

LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2010.

LOSILLA, C. El Ultimo de los Injustos. *Caiman Cuadernos de Cine*, v. 74, n. 23, enero 2014.

MBEMBE, Achille. The society of Enmity. *Radical Philosophy*, n. 200, nov.-dec. 2016.

PENA, Javier. Constelación Shoah. *Caiman Cuadernos de Cine*, v. 74, n. 23, enero 2014.

ROLLET, Sylvie. *Una ética de la Mirada*. El cine frente a la catástrofe, desde Alain Resnais a Rithy Panh. Buenos Aires: Prometeo, 2019.

ROTHBERG, Michael. *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. ¿Qué Espera de mí esa Foto? La Perpetrator Image de Bophana y su Contracampo. Iconografías del Genocidio Camboyano. *Revista Aniki*, v. 2, n. 2, 2015.

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Miradas Criminales, Ojos de Víctima: Imágenes de la Aflicción en Camboya*. Buenos Aires: Prometeo, 2017.

SANYAL, Debarati. The Gender of Testimony. Ruth Elias and the Challenge to Lanzmann's Paradigm of Witnessing. In: MCGLOTHLIN, Erin, PRAGER, Brad, ZISSELSBERGER, Markus (Orgs.). *The Construction of Testimony Lanzmann's Shoah and Its Outtakes*. Detroit: Wayne State University Press, 2020.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. *A Virada Testemunhal e Decolonial do Saber Histórico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

SHENKER, Noah. *Reframing Holocaust Testimony*. Bloomington: Indiana University Press, 2015.

SUCASAS, Alberto. *El campo fuera de campo*. Cine y pensamiento en Claude Lanzmann. Valencia: Shangrila, 2018.

SUCASAS, Alberto. *Claude Lanzmann*. Madrid: Cátedra, 2022.

TEIXEIRA, Rafael Tassi. Memoria y exterminio en *Le Dernier des injustes* (Claude Lanzmann, 2013). *Revista Cine Documental*, v. 1, n. 21, 2020.

VICE, Sue. Shoah and the Archive. In: MCGLOTHLIN, Erin, PRAGER, Brad, ZISSELSBERGER, Markus (Orgs.). *The Construction of Testimony Lanzmann's Shoah and Its Outtakes*. Detroit: Wayne State University Press, 2020.

ZELIZER, Barbie. *Remembering to forget: holocaust memory through the camera's eye*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

ZYLBERMAN, Lior. *Genocidio y Cine Documental*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2022.