

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

GABRIEL TEITELBAUM

O RESTO DO REPRESENTÁVEL

PORTO ALEGRE

2018

GABRIEL TEITELBAUM

O RESTO DO REPRESENTÁVEL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como
requisito para obtenção da habilitação em Psicologia
pelo Instituto de Psicologia da Universidade Federal
do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Amadeu de Oliveira Weinmann

Porto Alegre

2018

AGRADECIMENTO

Agradeço, primeiramente, àqueles sem os quais nada seria possível: meus pais, Regina e Eliezer, e meu irmão, Gustavo. Não haveria possibilidades de escrever sobre a tradição se ela não tivesse sido transmitida a mim com amor e respeito: se há algo meu nesse trabalho, é porque há algo de vocês. Agradeço também à Vitória, minha namorada, que por seu apoio, carinho e companheirismo foi fundamental durante o processo de escrita.

Agradeço ao meu orientador, professor Amadeu, assim como às colegas do grupo de pesquisa, representadas por Liana, Mariana e Bárbara: as contribuições de vocês durante todo o percurso da pesquisa foram muito importantes para que esse trabalho fosse construído e para que eu pudesse encontrar, entre a psicanálise e o cinema, um caminho fascinante. Também agradeço ao Alexei, que me ajudou a encontrar outras nuances nesse caminho.

Agradeço às colegas e supervisoras de estágio da Sigmund Freud Associação Psicanalítica pelas trocas diárias, pela compreensão e pelo apoio durante todo o trabalho.

Agradeço aos meus amigos Eduardo, Jayme, Marcelo e Maurício, com quem compartilho não só origens e tradições, mas também afeto. A companhia e as trocas com vocês também abrem caminhos.

Agradeço ao Marcelo, meu analista, que me ajudou a significar tudo aquilo que esse trabalho representa.

Por fim, agradeço a todas e todos aqueles pelos quais me sinto convocado a testemunhar e a lutar por um mundo no qual a alteridade seja, além de respeitada, valorizada.

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO.....	5
2. OS ESTABELECIDOS E OS <i>OUTSIDERS</i>	7
3. O QUE RESTA.....	10
4. MOISÉS: CULTURA, GUERRA E TRAUMA	14
4.1 ENTRE A CULTURA E A BARBÁRIE.....	14
4.2 MOISÉS, IDENTIDADE E IDENTIFICAÇÃO.....	17
4.3 EXÍLIO E RESSIGNIFICAÇÃO.....	19
5. IMAGINAR É PRECISO?.....	22
6. TESTEMUNHAR O TESTEMUNHO.....	27
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	31

1. APRESENTAÇÃO

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
 nós te bebemos ao meio-dia e de manhã nós te bebemos de noite
 nós bebemos bebemos
 um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete
 teu cabelo de cinzas Sulamita ele bole com cobras
 Ele brada toquem a morte mais doce a morte é um dos mestres da Alemanha
 ele brada toquem mais fundo os violinos aí vocês sobem como fumaça no ar
 aí vocês têm um túmulo nas nuvens lá não se jaz apertado
 (CELAN, 1973, p. 49)

Nascido em 1920, em Czernowitz, parte da antiga Romênia, hoje Húngria, Paul Celan “é tido por muitos como o maior poeta alemão do pós-guerra e como um dos grandes do século” (FONSECA, 2001, p. 14). Antes de ter abreviado sua própria vida aos 49 anos, em 1970, atirando-se no rio Sena, Celan - anagrama de Antschel (em romeno, Ancel), seu verdadeiro nome de família - foi prisioneiro de um gueto e de alguns campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial. Seus pais foram exterminados, mas ele conseguiu fugir para a Rússia, escapando da morte. Ainda de acordo com Celso Fraga de Fonseca (2001, p. 14-15), “Celan não é, definitivamente, para o grande público, não é comercial, não é fácil” e “só conseguimos ler a expressão horrorizada de quem perdeu tudo, exceto a fala”.

O texto acima é parte do poema *Fuga da morte* (*Todesfuge*, em alemão, e *Tangoul mortii*, em romeno), originalmente escrito e publicado em 1947. Considerado “o hino do Holocausto”, o poema, segundo o próprio Celan, é inspirado em *Plegaria*, tango de Eduardo Bianco, violinista preferido de Hitler, que era tocado por prisioneiros enquanto outros deles eram dirigidos aos trabalhos forçados ou mesmo às câmaras de gás (MALTZ, 2013). Primo Levi (2004, p. 85), afirma que: “É óbvia a observação de que, quando se violenta o homem, também se violenta a linguagem”. Como é possível utilizar essa mesma linguagem violentada para dar conta do indizível, do indescritível?

Shoshana Felman (2000) nos lembra que, apesar de dominar muitas línguas e da escolha de fixar residência em Paris, Celan não conseguiu se desvincular do alemão para escrever. O próprio autor justifica, para seu biógrafo, que “somente na ‘língua materna’ se pode expressar a própria verdade. O poeta mente em uma língua estrangeira”¹ (CHALFEN, 1991, p. 148). Shoshana Felman (2000) afirma, ainda, que a escrita poética de Celan “luta com o alemão, para aniquilar sua própria aniquilação presente nela, para se reapropriar da linguagem que marcou sua própria exclusão” (p. 39). Dessa forma, o autor desloca e remolda a língua, refazendo-a em

¹ No original: *Only in the mother tongue can one speak one's own truth, in a foreign language the poet lies.* Todas as traduções de obras publicadas em outras línguas são da responsabilidade do autor deste trabalho.

uma outra, totalmente própria a Celan, que segundo ele mesmo: “vai até a língua com seu próprio ser, ferido de realidade e em busca da realidade.” (p. 39)

Uma das frases mais célebres a respeito da *Shoah*² foi cunhada por Theodor Adorno (1998) em um ensaio de 1949, dois anos após a publicação de *Todesfuge*: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (p. 26). Admirador de Celan, a quem homenageia no fim de sua obra *Teoria estética*, de 1970, Adorno defende, ao postular essa impossibilidade, não o silenciar, mas “a urgência de um pensamento não harmonizante, mas impiedosamente crítico” (GAGNEBIN, 2006, p. 72). Inicialmente interpretado de forma distinta por muitos, tido como uma condenação da poesia contemporânea, o dito foi retomado por Adorno por duas vezes em sua obra, não para amenizá-lo, mas para ampliá-lo: “Toda cultura depois de Auschwitz, inclusive a sua crítica urgente, é lixo” (ADORNO, 2009, p. 304). Para Gagnebin (2006), devemos considerar esse lixo como o que sobra, o resto, aquilo que o narrador ou o historiador sucateiro – e por que não o poeta ou o cineasta? – deve transmitir. Dito de outro modo, esse lixo consiste na paradoxal transmissão daquilo que o discurso não inscreve, o inenarrável, sendo fiel ao passado e aos mortos, principalmente quando não é possível saber seus nomes ou sua história. De acordo com Jeanne Marie Gagnebin (2006), a língua inorgânica e morta utilizada por Celan em seus poemas faz ressurgir a mimesis da morte, figura discutida por Adorno em sua *Dialética do esclarecimento*. Essa mimesis “indica seu movimento de entrega à morte do outro, uma morte que lhe escapa e de que deve, porém, dar testemunho” (GAGNEBIN, 2006, p. 81). Ainda para a autora, não há aqui representação ou identificação, mas uma “aproximação atenta daquilo que foge tanto das justificações da razão quanto das figurações da arte, mas que deve, porém, por elas ser lembrado e transmitido: a morte sem sentido algum, morte anônima e inumerável que homens impuseram a outros homens – e ainda impõem” (p. 81). Quem se coloca a transmitir a experiência inenarrável, portanto, tem o dever de dar testemunho a respeito do que não tem sentido algum, do que não é alcançável, nem para a razão, nem para a arte.

O que Adorno e Celan têm em comum é a reflexão a respeito de como é possível representar aquilo que não é possível inscrever. Adorno (1991) sustenta duas exigências paradoxais à arte após Auschwitz, tomado como símbolo da catástrofe: lutar contra o esquecimento e o recalque, pela rememoração – entendida aqui, de acordo com Gagnebin

² Termo hebraico que significa catástrofe ou desastre que preferimos utilizar ao invés de Holocausto (ou holocausto), pelo tom sacrificial e religioso que esse termo confere ao extermínio dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. O filme de Claude Lanzmann, de 1985, utiliza o mesmo termo como título. O tema é melhor explorado em Agamben (2008, p. 37-41).

(2006), como uma memória ativa, atenta às repetições do passado no presente, aberta às lacunas e à incompletude, em oposição à comemoração –, e não transformar essa memória do catastrófico em produto a ser consumido, evitar que Auschwitz se torne “representável, assimilável, digerível, enfim, em mercadoria que faz sucesso” (p. 79). Retomando a descrição de Fonseca (2001), Celan não é comercial e não é fácil. Ao mesmo tempo, através de sua linguagem própria, recriando o idioma opressor, faz um trabalho intenso de rememoração. Representa o irrepresentável através da palavra, apesar de tudo.

Além de Celan, existem diversas tentativas de representar o irrepresentável no campo artístico, seja no cinema, nas artes plásticas ou na literatura. No campo do cinema, entre os que se propuseram a abordar os eventos catastróficos da Segunda Guerra Mundial, podemos destacar o filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, que traz o testemunho de sobreviventes em uma produção de aproximadamente 9 horas de duração. Segundo esse diretor, qualquer forma de transmissão do acontecimento além do puro testemunho seria uma forma inadequada de tratar o tema, já que há experiências que não podem e nem devem ser representadas (LANZMANN, 1994). Outro marco nas tentativas de representação dessa catástrofe é *Nuit et brouillard* (1955), de Alain Resnais, que, em pouco mais de 30 minutos, mescla imagens dos presos nos campos de concentração com filmagens da época em que foi produzido, dez anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, nos mesmos campos. As escolhas estéticas, o posicionamento ético frente à memória e as técnicas utilizadas são diferentes. No entanto, os princípios são os mesmos: evitar a espetacularização da tragédia e representar fragmentos do que foi, não uma totalidade do que poderia ter sido.

Neste trabalho, abordaremos as experiências traumáticas e suas possibilidades de representação. Como objeto de estudo, utilizaremos o filme *O filho de Saul* (2015), de László Nemes. Ao contrário das produções mencionadas acima, o filme não trabalha com a transmissão direta de testemunhos de sobreviventes ou com imagens feitas nos campos, mas, através de sua trama, nos faz repensar o estatuto do ficcional.

2. OS ESTABELECIDOS E OS *OUTSIDERS*

As sombras se espalham pela velha sala sombria,
A luz do fogo brilha e some na escuridão,
Enquanto a memória viaja para a costa distante da infância,
E sonhos, sonhos de dias que não são mais.³
(HUTCHINSON, 1883)

³ No original: *The shadows lie across the dim old room,
The fire-light glows and fades into the gloom,
While mem'ry sails to childhood's distant shore,
And dreams, and dreams of days that are no more.*

O filme de László Nemes tem em sua abertura uma descrição do que é um *Sonderkommando*, grupo do qual o personagem principal, que dá nome à obra, faz parte. O texto, em letras cinzas sobre um fundo preto, é colocado na tela em letras sóbrias e sem trilha sonora. A única música presente no filme, tocada somente nos créditos finais, é *Dream faces*, de 1883. No filme, a versão utilizada é apenas instrumental, tocada em violino, como a música que levou Celan a escrever *Fuga da morte*, e aquelas que os prisioneiros, alguns deles parte do *Sonderkommando*, eram obrigados a tocar nos campos de concentração. Retomando o texto de abertura do filme, *Sonderkommando* é um: “Termo utilizado nos campos de concentração para designar prisioneiros com status especial, também chamados de ‘portadores do segredo’. Os membros do *Sonderkommando* eram separados do resto. Eram mortos após alguns meses de trabalho”.

A letra da música tocada ao final do filme, cuja primeira estrofe abre esta seção, fala de memória, solidão, perda e reencontro de entes queridos. Chama a atenção, no entanto, que na abertura da música estejam presentes as sombras de uma sala escura e o fogo iluminando e sumindo em meio à melancolia. Um dos episódios mais conhecidos relacionados aos *Sonderkommando* é o registro por imagens através de quatro fotos feitas por membros do grupo especial, no verão de 1944, no campo de Auschwitz. Essas fotos, produzidas sob condições improváveis, quase impossíveis, contêm, em suas imperfeições, fragmentos do inimaginável: as sombras, a fumaça, o fogo, a melancolia. O filme, portanto, abre com a descrição do grupo que vai acompanhar ao longo de toda trama e, durante e ao final da obra, faz referências à imagem e às tentativas de representação do que os personagens viviam.

Os *Sonderkommando*, membros de uma divisão separada dos demais prisioneiros, são *outsiders* em relação ao seu próprio grupo. É como se sua condição de prisioneiro não fosse suficiente, e, sendo portadores dos segredos mais espúrios do regime – o funcionamento das câmaras de gás, dos fornos crematórios –, “não deviam ter qualquer contato com os outros detidos, ainda menos com qualquer ‘mundo exterior’” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 16). Não é à toa que o personagem principal de *O filho de Saul* tenha como sobrenome *Äuslander*, do alemão estrangeiro ou *outsider*.

Publicado pela primeira vez em 1965, *Os estabelecidos e os outsiders*, de Norbert Elias e John Scotson, originou-se de um estudo realizado em uma comunidade inglesa próxima da cidade de Leicester. Inicialmente destinado a investigar a delinquência juvenil, o estudo foi ampliado de forma substancial, permitindo que fossem abordados processos sociais que diziam respeito não só a Winston Parva, como os autores se referiram à comunidade em questão, mas

que poderiam ser aplicados à forma humana de se relacionar em sociedade, revelando propriedades gerais de qualquer relação de poder.

Na língua inglesa, os termos antagônicos *established* ou *establishment* e *outsiders* dão conta da diferenciação de grupos e indivíduos que se consideram, de um lado, como “uma boa sociedade, mais poderosa e melhor, [com] uma identidade social construída a partir de uma combinação singular de tradição, autoridade e influência” e, de outro, como “um conjunto heterogêneo e difuso de pessoas unidas por laços sociais menos intensos do que aqueles que unem os *established*” (NEIBURG, 2000, p. 7). Os estabelecidos se auto-percebem como humanamente superiores aos *outsiders*, que devem ter os primeiros como modelos morais a serem seguidos. Em Winston Parva, a diferenciação de poder se dava entre o grupo de moradores do bairro mais antigo em relação aos dois bairros mais recentes que o circundavam.

Elias (2000), em posfácio a sua obra, coloca que, “na mitologia nacional-socialista, eles [os judeus] eram uma corporificação dos eternos *outsiders*, que deviam ser removidos da face da Terra”. (p. 199). E mais:

Em função da extrema brutalidade da lenda nazista, talvez se perca a percepção de que relações dessa espécie são uma realidade universal. Ao que parece, todos os grupos humanos tendem a perceber determinados outros grupos como pessoas de menor valor do que eles mesmos. (p. 199)

Retomando Jeanne Marie Gagnebin (2006), “cada sociedade constrói e escolhe seus negros, seus judeus, seus travestis, segundo suas angústias e necessidades” (p.85). A mesma autora ainda nos faz pensar a respeito do reconhecimento e acolhimento da estranheza e da alteridade, poderíamos dizer daquilo que nos é *outsider*:

A experiência estética, experiência da distância do real em relação a nós, experiência também da distância entre o real tal como é e qual poderia ser, essa experiência pode configurar um caminho privilegiado para o aprendizado ético por excelência, que consiste em não recalcar o estranho e o estrangeiro, mas sim em ser capaz de acolhê-lo na sua estranheza. (p. 94)

Fazemos uma aproximação, aqui, entre o *outsider* e o *Unheimliche*⁴, não como equivalência, mas como dois estatutos distintos que se intensificam quando unidos; o estranho familiar que se corporifica no outro, no estrangeiro, *outsider*, *äuslander*, e precisa ser aniquilado em vez de ser reconhecido, como no nazismo e no filme *O filho de Saul*. Seguindo a postulação de Adorno, retomada por Gagnebin (2006), a rememoração precisa ser feita não só em relação ao que já ocorreu, mas que seja ação presente e futura, fazendo-nos refletir sobre quem ocupa hoje essa posição de *outsider*, corporificando aquilo que não queremos reconhecer em nós mesmos: “devemos, antes de mais nada, construir éticas históricas e concretas orientadas pelo

⁴ Conforme definição de Freud no texto *O estranho* (1919).

dever de resistência, a fim de que Auschwitz não se repita, que nada de semelhante aconteça” (p. 75).

Além de estar presente no nome de família, portanto na origem do personagem principal do filme, o conceito de *outsider* tem outras aproximações com a obra em questão. Poderíamos propor que, tanto tecnicamente como em sua origem – territorial e étnica –, *O filho de Saul* é um filme *outsider*. Territorialmente por ser um filme húngaro, portanto, excluído dos grandes centros de produção, como *Hollywood*. Além disso, marca a estreia do diretor László Nemes e do ator principal, Géza Röhrig, em longa metragens. Nemes afirma, em entrevista realizada ao lado de Géza (2015), que “não estava buscando por um ator estabelecido”⁵ para interpretar Saul Ausländer. Na mesma entrevista, Géza Röhrig coloca que o diretor entendeu que, para tratar da *Shoah*, assunto já “usado e abusado”⁶ em grande quantidade de obras cinematográficas, as formas pré-estabelecidas não seriam capazes de representar as emoções do campo de concentração. Seria necessária a criação de uma nova linguagem cinematográfica, não só de estilo e vocabulário, mas uma nova gramática. Ambos, portanto, *outsiders* em suas funções e intenções.

Baseando-nos novamente em Gagnebin (2006), que analisa a obra de Adorno: “a mais nobre característica do homem, sua razão e sua linguagem, o *logos*, não pode, após Auschwitz, permanecer o mesmo, intacto em sua esplêndida autonomia” (p. 77). E ainda:

Esse abalo da razão e da linguagem tem consequências drásticas para a produção artística. Criar em arte “após Auschwitz” significa [...] também acolher, no próprio movimento de rememoração, essa presença do sofrimento sem palavras nem conceitos que desarticula a vontade de coerência e de sentido de nossos empreendimentos artísticos e reflexivos. (p. 78)

Em sintonia com as ideias da autora, é pelas bordas do filme, pelos cantos da narrativa e por uma via assubjetiva que realizamos a análise de *O filho de Saul*. Acreditamos que, por meio de uma análise *outsider* do filme, podemos encontrar os restos, através dos quais é possível abordar os temas em questão, como uma vez fez Paul Celan.

3. O QUE RESTA

Há uma dimensão da vivência do sofrimento que não é mesmo passível de invenção e narrativa. É o que é, é o que foi, foi o que é. Não existe forma de apreender a “coisidade” imanente desta coisa, que é sem arestas, sem poréns, sem brechas. [...] O outro deixa a dor para quem a viveu e ela não tem nome nem lugar e não pode tornar-se história. (JAFFE, 2012, p. 206)

⁵ No original: *I wasn't looking for an established actor.*

⁶ No original: *This topic, the holocaust, has been used and abused in so many movies.*

O que há em comum nas tentativas de representação do irrepresentável, por mais distintas que sejam suas escolhas éticas, estéticas e políticas, é que sempre haverá uma lacuna. Por mais que se tente encobri-la, ela estará presente. Essa dimensão inatingível, no entanto, é justamente o que há de essencial, pois o não-essencial é o dizível, arquivável. O essencial torna-se indizível. Noemi Jaffe (2012), autora das palavras que abrem esta seção, diz ainda: “há uma forma sublime de narrar a beleza, o infinito, o desconhecido. Mas a forma sublime de narrar o horrível parece pecar por princípio” (p. 206).

O campo de concentração marca, de acordo com Giorgio Agamben (2010), o mais absoluto espaço biopolítico jamais realizado, no qual o poder não tem diante de si senão a pura vida sem qualquer mediação. Retomando o que trabalhamos anteriormente, trata-se de uma situação de dominação extrema dos *outsiders* pelos estabelecidos, na qual os primeiros foram “despojados de todo estatuto político e reduzidos integralmente à vida nua” (p. 178).

Primo Levi (1988) lembra que as testemunhas integrais são aqueles que submergiram, os presos que abdicaram da luta e marcam a fronteira entre o humano e o não humano, entre a vida e a vida nua. O “muçulmano”, como era conhecido no campo a “figura da extrema desfiguração [...] o não homem que habita e ameaça todo ser humano, a redução sinistra da vida humana à vida nua” (AGAMBEN, 2008, p. 14), aqueles que “simplesmente acompanharam a descida até o fim, como os arroios que vão até o mar” (LEVI, 1988, p. 91), mas que permaneceram ali: “já estão tão vazios, que nem podem realmente sofrer. Hesita-se chamá-los vivos; hesita-se em chamar “morte” à sua morte, que eles já nem temem, porque estão esgotados demais para compreendê-la”. (p. 91). Levi diz, ainda, que fala por delegação, no lugar desses que não podem falar, os que não têm rosto, história e, menos ainda, pensamento. E quem assume esse lugar de testemunhar por eles, “sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar” (AGAMBEN, 2008, p. 43). O que se faz com isso é, portanto, definir outra ética: “uma postura firme e ao mesmo tempo hesitante, incerta, um encarregar-se de transmitir algo que pertence ao sofrimento humano, mas cujo nome é desconhecido” (GAGNEBIN, 2008, p.15).

Impõe-se, portanto, um paradoxo entre a necessidade de transmissão e o caráter antinarrativo da experiência do trauma, pois sempre há algo que resta:

O historiador da Shoah fica preso a esse duplo mandamento contraditório: por um lado, a necessidade de escrever sobre esse evento, e, por outro, a consciência da impossibilidade de cumprir essa tarefa por falta de um aparato conceitual “à altura” do evento, ou seja, sob o qual ele poderia ser subsumido” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.78).

Se para o historiador a necessidade e a impossibilidade estão impostas, da mesma forma ocorre para quem testemunha.

O testemunho traz, intrinsecamente, uma lacuna, um resto, e é justamente sobre esse resto que ele opera: “o testemunho desmonta a continuidade da história para pensar a história como hiância, uma montagem dispersa ao redor dos resíduos do sofrimento, os quais estão presentes no excesso traumático” (PERRONE e MORAES, 2014, p. 37). Pensando o testemunho como caminho possível de subjetivação do trauma, é possível afirmar que escutar o trauma pela psicanálise é “garantir que a singularidade, o resto que marca a presença da dor, do excesso na história e na sociedade, esteja presente na reconstrução permanente da memória e não apenas a história como simples reflexo da realidade dos vencedores” (p. 38).

Ao falar sobre a técnica de filmagem que utilizou em *O filho de Saul*, o diretor László Nemes (2015) afirma que, ao fazer o filme, quis criar o retrato de um homem, pois a experiência do campo não pode ser mostrada de forma completa, por ser inimaginável, de certa maneira. Para ele, então, a medida de um homem e os fragmentos de tudo o que acontece com ele, sem foco, sem exatidão, sem totalidade, é a forma de imaginar esse inimaginável. O diretor ainda afirma que tentou oferecer ao espectador um “estado frenético de falta de informação”⁷ e, assim, forçá-lo a recriar algo em sua mente, em vez de mostrar. Além disso, Nemes critica o que chama de superestetização da experiência humana de sofrimento, e afirma que tentou recriá-la da forma mais simples e crua possível. Ele assume, dessa forma, uma escolha ética e estética de reproduzir parte da experiência concentracionária através da crueza da vida nua do campo, sabendo da impossibilidade de reproduzi-la inteira.

Durante o filme, essa falta de informação comentada por Nemes, é materializada através de gritos indecifráveis, da imagem instável, nebulosa e sem foco e pela importância dada àquilo que não está sendo mostrado em cena, que se passa fora do campo visual do espectador e do personagem principal, que é acompanhado quase que incessantemente pela câmera. Poderíamos afirmar que o filme preza pela incompletude. Que, sabendo que se trata de uma tarefa impossível mostrar tudo, esforça-se em dar importância ao que não é mostrado, porque é impossível de mostrar: ao que resta.

Uma forma de ver o trauma é como um espaço vazio e não historicizado do universo simbólico do sujeito. Dessa forma, a análise passa pela inclusão desses vestígios traumáticos no simbólico, conferindo a eles – retrospectivamente – alguma significação (ZIZEK, 2017, p. 36). É possível ressaltar a abertura à significação que Nemes se propõe a fazer ao destacar esses

⁷ No original: *a frenzy state of lack of information*.

espaços vazios e não historicizados do trauma. Considerando as particularidades de um processo analítico e de uma produção cinematográfica, poderíamos pensar que o filme em questão convoca o espectador a ativamente dar significado ao que está vendo e, principalmente, ao que não está vendo. Como se, ao tocar nos vestígios traumáticos de forma incompleta - da forma possível -, obrigasse a quem acompanha Saul a preencher cada cena, a imaginar, a significar, a historicizar. Ao descrever a obra de Paul Celan, Márcio Seligmann-Silva (2000) afirma que ela funciona como “uma poesia que tenta criar uma ‘sepultura no texto’, literalmente: enterrar os mortos” (p. 97). Poderíamos pensar que Némes tenta criar uma “sepultura no filme” através da busca obstinada pelo enterro do filho de Saul?

Tomamos, portanto, o filme como uma narrativa a partir do resto e, por isso, testemunhal. Em outro trecho de uma das entrevistas citadas anteriormente, Némes (2015) afirma que esta é a história da destruição da sua família. O que o filme contém é justamente o desafio de ser uma narrativa testemunhal, fazer aparecer o resto: “ao tentar falar sobre o horror margeiam-se as cenas vividas, deixa-se para trás imagens imperfeitas, palavras enigmáticas, cheiros vivazes, sons enlouquecedores que marcarão assim essa modalidade narrativa” (INDURSKY e SZUCHMAN, 2014, p. 55). O testemunho, no entanto, não pode prescindir de um “outro que esteja aberto à escuta, alguém que se coloca não só como espectador, alguém com quem compartilhar sua história” (p. 58).

É assim que acreditamos que o filme pensa o seu espectador: como uma testemunha da testemunha, aquele que consegue ouvir o resto, o insuportável do outro, e que, ao reconhecer o discurso do sobrevivente, atua em direção à resistência do seu apagamento. O espectador que ativamente participa, imagina, recobre o filme e seus restos traumáticos de significados, é aquele que cumpre com o papel de testemunha da testemunha, que pensamos ser o que Némes oportuniza com sua obra. É claro que a experiência cinematográfica diverge profundamente de uma experiência de escuta em grupo de vítimas de violência de Estado, como as que serviram de base para as reflexões dos autores citados anteriormente. No entanto, acreditamos ser possível pensar *O filho de Saul* como uma proposta de escutarmos um testemunho – como diz László Némes (2015): “essa é a história da destruição da minha família” - e nos colocarmos, de forma até forçosa, a trabalhar no mesmo sentido que o diretor: “o filme é o começo de uma conversa, de um processo a respeito da humanidade”.

Acreditamos que, conforme notam Indursky e Szuchman (2014), a repetição das atrocidades não será interrompida pela lembrança incessante e abusiva, mas sim pela tradução e refabricação dos restos da história pelos que não estavam lá, e que estes, “ao receberem os

testemunhos, passem a tomá-los como parte de sua história coletiva e subjetiva” (p. 64-65). Que seja possível recobrir e ressignificar os restos, o nu, o cru, o irrepresentável.

4. MOISÉS: CULTURA, GUERRA E TRAUMA

Em *O filho de Saul*, a possibilidade de recobrir a vida nua se dá pela tentativa de realizar um rito cultural, o enterro. A partir das subseções que se seguem, vamos realizar uma aproximação com a obra de Freud, tendo como ponto de partida as *Reflexões para os tempos de guerra e morte* (1915), e como eixo principal *O homem Moisés e a religião monoteísta* (1938). Dessa forma, passaremos a tratar da possibilidade de fazer ressurgir a cultura quando a barbárie impera. Além disso, vamos tratar da importância do lacunar, da verdade histórica e do exílio, fazendo dialogar a obra de Freud com o filme de László Nemes.

4.1 ENTRE A CULTURA E A BARBÁRIE

Lembra, ó D-us, a alma de meu pai, meu mestre ... (nome do pai) filho de ... (nome da avó) que foi para Seu Mundo [supremo], pois doarei – sem obrigação de promessa – caridade em seu favor. Em mérito disso, possa sua alma estar ligada à aliança da vida, com as almas de Avraham, Yitschac e Yaacov, Sara, Rivca, Raquel e Léa e com os outros justos e justas que estão no Jardim do Éden, e diremos amém.
(BANDE, 1998, p. 176)

A prece acima, que leva o nome de *Yizkor* (Que Ele se lembre), é dita na sinagoga pelos judeus – nesse caso, órfãos de pai - em quatro datas sagradas durante o ano. As pessoas cujos pais estão vivos não devem permanecer na sinagoga quando o *Yizkor* é recitado. Além dessa, existem outras preces que dizem respeito à morte e ao luto na religião judaica, como o *Kadish*, recitado mais frequentemente e que não faz referência direta à morte, sendo um hino de louvor e uma súplica por um mundo de paz (CIP, 2018). O que percebemos mais diretamente no *Yizkor*, no entanto, é a importância da ligação da vida – e da alma - ao passado, à ancestralidade e à cultura, representados na oração pelos patriarcas e matriarcas da civilização judaica. Colocase, também, uma doação de caridade em favor do morto, ressignificando sua morte com uma benfeitoria aos vivos.

Freud (1915/1974), escrevendo durante a Primeira Guerra Mundial, retoma o mito da horda primeva para refletir a respeito de nossa atitude em relação à morte. Ao remontar aos tempos mais antigos, o autor demonstra, através de “inferências e interpretações” (p. 153), que inicialmente o homem primitivo adotava uma atitude ambivalente perante o fim da vida: a sua morte, assim como é a nossa, era “inimaginável e irreal”, e, por isso, tratada seriamente. No entanto, a morte do outro era vista como o “aniquilamento de alguém que ele odiava, e o homem

primitivo não tinha quaisquer escrúpulos em ocasioná-lo” (p.153). Havia, inclusive, uma disposição do humano primitivo para matar: “Gostava de matar, e fazia isso como uma coisa natural. O instinto que, segundo se diz, refreia outros animais de matar e de devorar sua própria espécie, não precisa ser atribuído a ele” (p.153). O autor relaciona essa atitude do homem perante a morte no início dos tempos aos diversos assassinatos que fizeram parte do desenvolvimento da espécie humana e, além disso, afirma que o sentimento de culpa que marcou a humanidade desde épocas pré-históricas é relacionado a um homicídio, referindo-se ao parricídio de *Totem e tabu* (1913).

Ainda na sequência do mesmo texto, Freud tenta explicar a mudança de atitude do homem primitivo diante da morte do outro a partir da perda de entes amados: a partir da interrupção da vida dos que lhe eram próximos, a morte não podia mais ser mantida à distância. De certa forma, também é assim que Saul Äuslander muda sua atitude perante a morte que o circunda: apenas ao presenciar o assassinato do menino que toma como filho, ele é convocado pela necessidade do enterro. Nas reflexões de Freud (1915/1974), é a partir da perda dos entes amados do homem primitivo que foi necessário reconhecer a própria finitude. Não mais no sentido de aniquilamento que era destinado aos inimigos, mas como uma formação de compromisso: “Sua persistente lembrança dos mortos tornou-se a base para a suposição de outras formas de existência, fornecendo-lhe a concepção de uma vida que continua após morte aparente.” (p.154). A vida que segue após seu fim terreno, portanto, surge como uma solução para aceitar a própria morte. Só depois disso, a partir das religiões, que essa continuidade assume um caráter sagrado, vista como a única vida verdadeiramente válida, acima da vida terrena e mortal. Além disso, outras crenças presentes nas espiritualidades, como a reencarnação ou as existências pretéritas surgem “com a finalidade de despojar a morte do seu significado de término da vida” (p. 155).

Não só isso: a morte do ente amado dá origem também aos primeiros mandamentos éticos. De acordo com a interpretação de Freud (1915/1974), a proibição de matar, a “primeira e mais importante proibição feita pela consciência que despertava” (p. 155), surgiu “como uma reação contra a satisfação do ódio que se ocultava sob o pesar, estendendo-se gradativamente a estranhos que não eram amados e, finalmente, até mesmo a inimigos.” (p. 155). A proibição de impor a morte ao próximo advém da tentativa de suprimir esse desejo inconsciente. É justamente a parte final do mandamento ético, relacionado ao inimigo, que Freud afirma estar ausente em tempos de guerra: a morte do adversário não causa questionamento ou perturbação. Ele é a expressão do desejo de morte inconsciente que ainda estaria presente no “homem civilizado”, e então afirma que a guerra:

Nos despoja dos acréscimos ulteriores da civilização e põe a nu o homem primevo que existe em cada um de nós. Compele-nos mais uma vez a sermos heróis que não podem crer em sua própria morte; estigmatiza os estranhos como inimigos, cuja morte deve ser provocada ou desejada; diz-nos que desprezemos a morte daqueles que amamos. (p. 157)

Em seu capítulo do livro intitulado *100 anos de Totem e tabu*, Betty Fuks e Caterina Koltai (2013) escrevem sobre a passagem feita pelo homem da natureza para a cultura – contida no mito da horda primeva, relacionando-o à contemporaneidade. As autoras afirmam que o mito mapeia “os pressupostos psicanalíticos sobre as bases e condições da cultura e da civilização do passado, do presente e do futuro” (p. 193), a saber: a abolição de qualquer figura de poder excessivo e onipotente, detentora do gozo absoluto do incesto e da morte, e “a obediência às leis que preservam a linguagem – causa e efeito da cultura -, bem como o laço social estabelecido em torno do vazio, e conseqüentemente, referido essencialmente à alteridade” (p. 193-194).

É assim que gostaríamos de tomar a reflexão de Freud em relação aos tempos de guerra: se a morte do pai da horda primitiva marca a passagem da natureza para a cultura, dá origem às leis que transformam a violência em laço social e dão vez à presença da alteridade, a guerra faz a passagem inversa, isto é, o percurso orientado pela pulsão de morte. Em maior ou menor medida, em tempos de guerra é a cultura que dá lugar ao primitivo. Fuks e Koltai (2013) relacionam o mito freudiano à experiência dos campos de extermínio e afirmam que esse acontecimento marcou “o colapso da civilização ocidental em sua função de proteção do indivíduo contra o reino da morte”, e “um tempo em que o homem deixou de ser um homem para si mesmo e para o outro” (p. 194). Em *Totem e tabu*, portanto, o parricídio funda a cultura e a lei simbólica, guardiões da alteridade, as quais são atacadas, e eventualmente apagadas, em tempos de regimes totais, como o nazismo. Retomando *O filho de Saul*, poderíamos tomar o enterro ritual, objetivo incessante e inatingível do protagonista, como a necessidade de banhar novamente de cultura aquele corpo reduzido à vida nua, ao apagamento total de qualquer estatuto político ou cultural. Dito de outro modo, se, em Freud, o assassinato funda a cultura, em *O filho de Saul*, o enterro – ou a tentativa de enterrar –, conforme a tradição judaica, a faz ressurgir, como uma forma de proteção, pela cultura, do reino da morte. É interessante também ressaltar que aqui é o sentimento paterno de Saul que o convoca à busca por reviver a cultura. Se, de início, Saul se encontra inerte e entregue à massa, como mais um integrante da “máquina de transformar a alteridade em cadáveres” (FUKS e KOLTAI, 2013, p. 197), em um segundo momento ele é tomado pela necessidade de simbolização da morte do menino que toma como filho. Tomamos sua saga como vértice para pensar a relação do individual e do coletivo com a

morte em tempos de exceção, justamente a partir de uma via que parte do que escapa à simbolização.

Ainda de acordo com Fuks e Koltai (2013), a obra freudiana sempre esteve voltada para o não idêntico. Em *O homem Moisés e a religião monoteísta*, Freud (1938/2014) propõe que “qualquer identidade cultural ou subjetiva só pode realizar-se como jogo transitório de diferenças e antagonismos” (p. 197). Lembrando do contexto em que foi escrita a obra, é justamente nesse ponto que se dá a réplica ao nazismo e nos faz lembrar os estabelecidos e *outsiders* de Norbert Elias e John Scotson: “estamos diante de uma luta incessante entre o mesmo (identidade) e os outros (traços identificatórios), totalmente contrárias às leis hitlerianas que vigiam sobre a cidadania e o sangue” (FUKS e KOLTAI, 2013, p. 197).

4.2 MOISÉS, IDENTIDADE E IDENTIFICAÇÃO

Gostaríamos, agora, de fazer uma aproximação um pouco maior com a obra *O homem Moisés e a religião monoteísta*, onde encontramos uma resposta freudiana ao totalitarismo nascente. A origem do texto vivo e polissêmico se dá em 1933, quando o regime nazista realiza a queima de um imenso patrimônio cultural na Universidade de Berlim, incinerando inclusive obras de Freud, o que o convoca a tentar responder “como os judeus se tornaram o que são e por que atraem para si o ódio eterno?” (FUKS, 2014a, p. 19). Interessante notar que às vésperas da Primeira Guerra Mundial, pouco antes de escrever as reflexões que acabamos de retomar, Freud também recorre a Moisés, quando publica, em 1914, *O Moisés de Michelangelo*: não é por casualidade que ele define o homem Moisés para os judeus como libertador, legislador e fundador da religião na obra que leva seu nome (FUKS, 2014b). Explicitada no título, está a referência ao homem, que precede o nome Moisés. É da descrição bíblica do profeta, que marca sua humanidade, acima dos seus feitos e das dúvidas a respeito de sua existência (p. 23), que Freud retira essa forma de referenciar esse líder do povo judeu. Na obra de 1914, após sentir-se convocado pela escultura de Michelangelo, Freud parte do “detalhe ínfimo, isto é, aparentemente sem importância, fora do lugar” (p. 25), para uma possibilidade de compreensão da escultura em questão. É dessa forma, também, que ele construirá sua ficção histórica em torno do homem Moisés mais de duas décadas depois.

Interessante perceber as semelhanças entre essa forma de se aproximar da arte e da História com o desenvolvimento, pelo povo judeu, “por razões linguísticas e exigências de ordem ética”, de “uma prática de leitura que consiste em reconhecer o valor da letra e aproveitar os brancos do texto como reserva de sentido para o leitor/intérprete” (p. 54). É assim que se dá a leitura das escrituras bíblicas pelos talmudistas, que “em suas idas e vindas reescrevem e

renovam a Escritura na fabricação de outros textos” (p. 55). Há a exigência, portanto, de dessacralizar o texto, reinventando-o incessantemente. Um texto que é inesgotável, fadado à incompletude e dependente da interpretação de suas lacunas, apesar de - ou talvez por consequência disso - também se dar a tentativas de engessá-lo e dogmatizá-lo: “É que, na busca de preencher-se o vazio, por vezes interrompe-se a arte de tecer as palavras, recobrando-se forçosamente o sagrado de apenas um sentido, uma significação fixa e imutável” (FUKS, 2000, p. 119). Devemos lembrar que Freud esteve profundamente atravessado pelos estudos bíblicos na infância. Apesar de nunca ter se posicionado efetivamente como religioso, ele nunca colocou em questão seu pertencimento ao judaísmo, tendo inclusive orgulho dessa condição. De acordo com Birman (2006), o que se dava era a “inscrição de Freud na ética judaica, que se caracterizaria, com o advento do monoteísmo, por ter deslocado a experiência humana do registro da sensorialidade para o da espiritualidade e do pensamento” (p. 380). É nessa passagem da percepção para o pensamento, segundo o mesmo autor, que se constitui a marca crucial do monoteísmo e que configura, com o judaísmo, o que se denomina como a tradição do verbo: o discurso hermenêutico.

Também é seguindo o caminho interpretativo que se dá a experiência clínica em psicanálise. Ainda com Fuks (2014b), lembramos que Lacan pontua que “a cultura de origem de Freud, marcada fundamentalmente pela prática de uma leitura-escritura infinita do texto, exerceu forte influência na construção do campo analítico” (p. 57). Podemos dizer que essa valorização do lacunar, do branco em volta da letra, da interpretação e da ressignificação do texto é semelhante também ao que trabalhamos anteriormente, em relação ao testemunho e às escolhas estéticas de László Némes em *O filho de Saul*, temas que abordaremos novamente na próxima seção.

A partir das lacunas e das contradições do texto bíblico, Freud irá reconstituir a verdade histórica do judaísmo. Se, na clínica, a importância não está na realidade material, mas na realidade psíquica, não necessariamente factual, mas que retorna em forma de repetição, ao tratar a respeito da história e do passado do povo judeu – assim como fez no mito de *Totem e tabu* –, Freud transpõe para o coletivo o dispositivo analítico de recondução do analisando à narrativa interrompida de sua história, buscando que a repetição dê lugar à recordação: “o passado não é algo morto que resta compreender, mas significa algo que retorna para repetir um caminho que nunca foi trilhado. Imbricados um no outro, o passado não cessa de assombrar o presente e o habita como virtualidade.” (FUKS, 2014b, p. 65). É a partir de “uma transmissão descontínua, de rupturas e reversões entre passado, presente e futuro” (p. 103) que Freud se permite contrapor à tentativa nazista de construção de uma identidade única e hermética. Se,

anteriormente, afirmamos que é a partir da refabricação dos restos que é possível ressignificar o passado, é justamente assim que Freud se propõe a reconstruir a história de Moisés e do povo judeu.

É nessa reconstrução do passado através do lacunar, buscando a verdade histórica, que Freud irá propor a origem egípcia de Moisés e o seu assassinato pelos judeus, posteriormente levado ao estatuto de desmentido. Não cabe aqui resgatar o percurso feito por Freud para chegar a essas conclusões. No entanto, gostaríamos de pensar a respeito das implicações da afirmação de Freud a respeito da origem estrangeira, não judaica, de Moisés. Ela marca o estrangeiro na constituição de uma subjetividade e “reitera o princípio psicanalítico de que a origem do sujeito, individual e coletivo, advém do Outro, do heterogêneo em relação a si mesmo; do estrangeiro como condição de identidade” (FUKS, 2014b, p. 95). Dialogando com Edward Said, Joel Birman (2006), destaca a atualidade do texto freudiano pela crítica da concepção de identidade e a colocação de um discurso diferencial sobre a identificação. Poderíamos dizer, assim, que não existe uma subjetividade idêntica a si mesma, mas identificações, ou seja, proliferação de diferenças em torno de um traço.

Moisés era um egípcio, um estrangeiro, um *outsider*. Essa figura estrangeira no centro de um povo se opõe a uma noção identitária essencialista capaz de reduzir o sujeito a determinada origem: “qualquer tentativa de ele [sujeito] se fixar a determinada imagem ou insígnia subtrai a estranheza que o constitui e sua errância em busca do desconhecido” (FUKS, 2014b, p. 108). A experiência clínica psicanalítica comprova que o inconsciente aponta para o estrangeiro no eu. Assim, trabalha na condução do sujeito ao encontro com o que há de estranho nele próprio, a partir de uma “separação radical do sujeito em relação ao idêntico” (p. 106). Tanto na clínica quanto nas análises da cultura, o que se nota é que, para a psicanálise, o estrangeiro, o *outsider*, o desconhecido, é fundamental.

O homem Moisés e a religião monoteísta, portanto, faz uma oposição radical e atual à pretensão fascista de “garantir às massas, às custas da recusa da condição de estrangeiro de si mesmo que habita o homem, uma identidade plena, não fragmentada” (FUKS, 2014a, p. 26).

4.3 EXÍLIO E RESSIGNIFICAÇÃO

Se o início da escrita da obra finalizada em 1938 e publicada integralmente apenas em 1939 começa quatro anos antes, após a queima dos livros em Berlim, não podemos deixar de lembrar que ela só termina em Londres, durante o exílio ao qual Freud se submete após a Áustria ser anexada pelo regime nacional-socialista alemão. Produzida em um contexto caótico, a obra é também estruturada e publicada de forma desordenada: as primeiras duas partes, contendo a

história de Moisés, foram publicadas em 1937, ainda em Viena. A terceira parte, que analisa mais profundamente a religião, foi publicada apenas em Londres, em 1938. A primeira e a segunda parte são iniciadas por um prefácio, e a terceira por dois, incluindo um resumo e uma recapitulação que divide a última parte em duas seções.

De acordo com Cathy Caruth (1996), analisando o resumo que abre o terceiro ensaio, podemos entender a própria estrutura do livro - o qual “atormentou como um fantasma não redimido” (FREUD, 1938/2014, p. 145) ao pai da psicanálise - como uma repetição da própria história dos hebreus e, assim, de um trauma, que retorna repetidas vezes, como as publicações dos diferentes ensaios. Para ela, no entanto, o trauma a que a obra faz referência por sua estrutura, escrita e publicação, não é apenas o da perseguição nazista e da invasão alemã, mas primeiramente o trauma do exílio de Freud. Exílio a que o autor faz referência direta no resumo e recapitulação do terceiro ensaio, mas também em carta enviada ao seu filho Ernst, em maio de 1938, em que curiosamente utiliza tanto o alemão quanto o inglês para escrever que apenas duas perspectivas o faziam seguir naqueles tempos sombrios: reunir-se aos seus familiares e morrer em liberdade. Essa última parte escrita em inglês: “to die in freedom” (Caruth, 1996, p. 23). O exílio para terras inglesas, sua partida da terra em que fundou a psicanálise e viveu grande parte de sua vida, também se constitui como uma espécie de liberdade: “me forçou a abandonar a pátria, mas também me libertou da preocupação de causar por meio de minha publicação uma proibição da psicanálise ali onde ela ainda era tolerada”. (FREUD, 1938/2014, p. 145-6).

Joel Birman afirma que desde a saída dos judeus do Egito, conduzidos por Moisés, “a comunidade judaica foi sempre permeada pela migração e pelo exílio, de maneira incessante” (Birman, 2006, p. 396). Pontua que esses exílios foram marcadamente involuntários, ou seja, não foram decididos pela comunidade como sujeitos de ação, mas sim forçados por circunstâncias externas. Para o autor, a experiência de êxodo, quando ocorre dessa forma, é imposta como um imperativo inescapável, e por isso, é marcada pela dor e assume uma dimensão eminentemente traumática.

Birman ainda aproxima essa experiência de exílio e diáspora do povo judeu à perda, que pode ser tanto de um objeto concreto, quanto de um objeto ideal, já que, independentemente de seu estatuto, a experiência de perder um objeto crucial confronta o sujeito com sua impossibilidade de controlar o curso dos acontecimentos da existência. A perda se divide em três momentos, que o autor descreve baseando-se em *Luto e melancolia* (1917): o violento impacto psíquico da perda de um objeto crucial, mesmo que tenha se preparado para uma perda esperada (1), o confronto do sujeito com o objeto perdido, no campo imaginário, podendo

assumir uma atitude de aceitação ou de recusa, relacionando-se à culpa e à responsabilidade do sujeito perante a situação (2) e, ao final, a resolução dos impasses psíquicos através da simbolização da perda (3) (BIRMAN, 2006). Dependendo do trabalho de luto realizado através desses três momentos, a perda pode ter dois destinos: a melancolia, luto patológico, ou a invenção simbólica, substitutiva do objeto perdido.

Para o mesmo autor, ambos os destinos da perda, tão presente no judaísmo, expressam-se através dos membros da sua comunidade: a melancolia é diagnosticada em altas prevalências nas comunidades judaicas, dado constatado através da psiquiatria clínica. Birman aceita esse achado, apesar de recusar sua explicação genética. Ele relaciona as estatísticas psiquiátricas justamente com as experiências de perda e exílio e o respectivo trabalho de luto incompleto. E, ainda, a capacidade de criação simbólica, marcada pela ativa contribuição intelectual e artística da comunidade judaica para a história cultural, ligada à possibilidade de realizar efetivamente o trabalho de luto dessas perdas.

A passagem da imagem para a linguagem e a conseqüente constituição da cultura do verbo e da interpretação, central em *O homem Moisés e a religião monoteísta*, nada mais é, segundo Birman, do que a constituição, pelo nascente povo judeu, de uma forma criativa de empreender o seu exílio. O autor ainda dialoga com Isaac Deutscher, que afirma que a errância do povo judeu e, assim, a possibilidade de se mover nas bordas de vários Estados-nação, também possibilitou uma abertura universalista do pensamento pela não restrição às fronteiras de um Estado-nação. O que fica claro é um “mesmo imaginário marcado pela perda e pela simbolização, ao lado da abertura de horizonte universalista promovido pela não redução às fronteiras do Estado-nação, que podemos encontrar ainda em outros criadores de origem judaica” (BIRMAN, 2006, p. 405). Birman pontua que a metáfora da diáspora e da mobilidade judaica, juntamente à simbolização ligada à perda, está presente em autores como Einstein, Wittgenstein, Benjamin e Kafka.

Freud, como vimos, também é marcado pelo exílio forçado. Ele escreve a parte final de *O homem Moisés e a religião monoteísta* já exilado em Londres e a publicação integral da obra só se dá no ano seguinte à conclusão da escrita. Poderíamos pensar a obra como a simbolização do exílio, entendendo sua própria estrutura desconexa e repetida como a de um trauma em vias de elaboração? Poderíamos pensar que morrer em liberdade, como Freud escreve, só seria possível dando um destino simbólico ao fantasma não redimido que o atormentou para finalizar a obra iniciada em 1934? Não é possível responder a essas questões, pois tratam da vida psíquica do autor. No entanto, certamente a obra esteve marcada pela dimensão da perda, do exílio, e

por sua ressignificação simbólica, como esteve e está marcado o povo judeu, desde a saída do Egito.

Como no *Yizkor*, reza que abre esta seção, a lembrança da perda está ligada à tradição dos antepassados e à atitude dos sobreviventes diante dos vivos. Lá em forma de benfeitoria, aqui em forma de simbolização dos restos. A obra-testamento de Freud, como é referida muitas vezes *O homem Moisés e a religião monoteísta*, pode ter sido para ele uma espécie de sepultura através do texto, através da transmissão da psicanálise e da tentativa de compreender o ódio. Retomando *O filho de Saul* e a hipótese da sepultura no filme, trabalhada anteriormente, colocaremos-nos a pensar como é possível, através da cultura que recobre a barbárie, que as obras cinematográficas trabalhem o traumático da perda radical e do contexto de exceção.

5. IMAGINAR É PRECISO?

As imagens da arte não fornecem armas de combate. Contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível. Mas o fazem com a condição de não antecipar seu sentido e seu efeito. (RANCIÈRE, 2012, p. 100)

Ao escrever sobre a fotografia, André Rouillé (2009) faz distinções importantes sobre seu uso, resgatando sua história. Por muito tempo, a foto foi vista de forma prática e utilitária, como forma adequada de retratar e documentar a sociedade industrial moderna, momento histórico afirmado pelo autor como condição de possibilidade e paradigma da fotografia. Com o avanço da tecnologia, novas imagens, tecnicamente mais adaptadas, passaram a suplantar a utilização da fotografia, o que fez com que seu uso, antes do campo do útil, passasse para o campo da arte. Do uso prático, adotou-se o uso sensível: a valorização da fotografia pelo que é em si, e não mais pelo uso estritamente documental: “as produções migraram do restrito território do útil para o da cultura e da arte” (p. 15).

Esse uso artístico da imagem fez nascer um mercado que, de acordo com o autor, não foi acompanhado por produções teóricas e de pesquisa sobre o tema. Ele afirma que a ambição de seu ensaio sobre a fotografia é uma forma de “evitar que a cultura fotográfica prospere sobre um imenso vácuo de ideias” (p. 17), não como o estabelecimento ou revelação de uma verdade, mas antes por produzir questionamentos, traçar novas direções, experimentar novas ferramentas teóricas. Um dos principais pontos de crítica de André Rouillé diz respeito a uma abordagem idealista da fotografia, na qual se recusam singularidades e contextos, ao afirmar que a fotografia apenas registra passivamente o que é pré-existente a ela. O autor defende que “a fotografia, mesmo a documental, não representa automaticamente o real [...] o importante é explorar como a imagem produz o real” (p. 18). Em outras palavras, a imagem não apenas

representa a realidade, mas também a cria. Ao distinguir fotografia-documento e fotografia-expressão, o crítico de arte e historiador afirma que apesar de estar provida de valor documental, variável segundo as circunstâncias, a fotografia não é um documento puro, como qualquer outra imagem:

[...] no plano das imagens e das práticas, mesmo o documento reputado como o mais puro, é, na realidade, inseparável de uma expressão: de uma escrita, de uma subjetividade e de um destinatário – mesmo que reduzidos ou rejeitados –, porque, em resumo, a diferença entre documento e expressão não está na essência, mas no grau (p. 20)

Para Rouillé, a fotografia-expressão abre espaço para a dimensão poética, para o autor e sua subjetividade, e para o olhar do Outro na fotografia. A imagem não pode ser reduzida apenas a sua impressão luminosa, isto é, a ser somente rastro do real, mas deve ser tomada como acontecimento, como evento, como processo.

Partindo de outro ponto de vista, o do espectador, Jacques Rancière (2012), também faz uma discussão a respeito da imagem e, neste caso, do teatro. A partir do título *O espectador emancipado*, o autor reflete a respeito da posição daquele que assiste a um espetáculo, defendendo que é necessário que o espectador passivo e embrutecido seja emancipado e tome uma posição participante: “É preciso um teatro sem espectadores, em que os assistentes aprendam em vez de ser seduzidos por imagens, no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem *voyeurs* passivos” (p. 9). Assim como o artista em Rouillé, aqui é o espectador que é tomado na sua singularidade, como alguém que também age, que observa, que seleciona, que compara, que interpreta. Rancière opõe a emancipação à lógica pedagógica embrutecedora da transmissão direta, de causa e efeito: há sempre uma terceira produção entre o que o artista transmite e o que o espectador recebe, da qual “nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel” (p. 19). O autor define a emancipação como o que faz confundir a diferenciação entre os que agem e os que olham. Uma comunidade emancipada exige narradores e tradutores, igualmente ativos. Se os artistas constroem uma cena, como quem se inaugura em um novo idioma, é necessário que existam espectadores que interpretem ativamente a cena, que traduzam a narrativa apresentada e façam dela sua própria história.

Podemos tomar essas importantes contribuições para relançar a discussão a respeito da produção de imagens daquilo que consideramos insuportável ou intolerável, assim como faz o filme *O filho de Saul*. Ainda em Rancière (2012), encontramos a tentativa de definir não só o que torna uma imagem intolerável, mas também possíveis respostas a outra pergunta implicada nessa: “será tolerável criar tais imagens ou propô-las à visão alheia?” (p. 83). O que o autor

propõe é pensar a imagem a partir de regimes de visibilidade. Para ele, a imagem está sempre dentro de uma cadeia, na qual ela se instala e a qual altera, assim como é alterada. Aqui se aproxima de Rouillé e entende que a imagem não é a simples reprodução daquilo que se apresentou frente ao fotógrafo ou cineasta, mas: “um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito” (p. 92). Retomando Rouillé, poderíamos dizer que a imagem não é apenas documento, mas também expressão. No filme de László Nemes, as relações entre visível e invisível, dito e não dito são abordadas insistentemente, ao explorar as imagens a partir do resto: em algumas cenas o que vemos e escutamos é indecifrável.

Ranciére (2012) procura responder os questionamentos levantados e para isso propõe um deslocamento: o problema não é saber se é adequado mostrar ou não imagens intoleráveis, mas sim saber dentro de que dispositivo sensível isso é feito, ou seja, qual é o tipo de atenção que o dispositivo provoca. Afirma, ainda, que “aquilo que chamamos de imagem é um elemento num dispositivo que cria certo senso de realidade, certo senso comum” (p. 99). O que se impõe na relação com a imagem intolerável é, dessa forma, a construção de outras realidades, de outros sentidos, que escapem ao senso comum. Utilizando como exemplo, entre outros, o filme *Shoah*, citado anteriormente, Ranciére afirma:

O problema não é saber se o real desses genocídios pode ser posto em imagens e em ficção. É saber como é posto e qual espécie de senso comum é tecido por esta ou aquela ficção, pela construção desta ou daquela imagem. É saber que espécie de ser humano a imagem nos mostra e a que espécie de ser humano ela é destinada, que espécie de olhar e de consideração é criada por essa ficção. (p. 100)

Como no trecho que abriu esta seção, o autor defende que para criar uma nova paisagem do possível através da imagem, não se pode antecipar seu sentido e seu efeito. Assim, não se pode entender a imagem como rastro do real, mas como evento, o que se soma ao argumento de Rouillé. Portanto, as imagens do intolerável mudam nosso olhar quando nos convocam a apontar para outra política do sensível, quando nos tiram da posição de espectador passivo e nos impelem a traduzir o que está diante de nós, já que “o olho não sabe de antemão o que está vendo, e o pensamento não sabe o que fazer com aquilo” (p. 101), justamente como nas cenas indecifráveis ou intoleráveis de *O filho de Saul*.

Aqui cabe retomar a discussão inicial, na qual apresentamos brevemente o argumento de Claude Lanzmann, diretor do filme *Shoah*, discussão antes proposta por Adorno e que é reacendida com *O filho de Saul*. O próprio Ranciére retoma *Shoah*, ao lado de outras produções que tematizam diferentes catástrofes, para demonstrar que essas obras também são ficções, apesar de trabalharem com o que poderíamos definir como imagens-documento, para utilizar a definição de Rouillé. Isso porque o trabalho do ficcional é estabelecer através da criação novas

conexões entre as palavras e as formas visíveis, entre um então e um agora. Em *Shoah*, Lanzmann opta por não utilizar imagens de arquivo, apenas relatos testemunhais. No entanto, essa escolha formal não pode ser traduzida como uma recusa completa às imagens de arquivo e à ficção, o que o próprio diretor defendeu em alguns momentos. *Shoah* também realiza escolhas, também é ficcional e uma expressão, assim como é *O filho de Saul*, na medida em que faz escolhas estéticas. Como diz László Nemes, em seu filme o espectador é convocado a usar a sua imaginação, a recriar algo em sua mente, em vez de passivamente ser afetado por sensações. Essa também poderia ser uma descrição de *Shoah*, apesar de em *O filho de Saul* não haver nenhum testemunho direto, e sim o que se considera usualmente ficção. O que parece aproximar substancialmente as duas produções, através dos posicionamentos e apesar das diferentes escolhas de seus diretores, é o que Rancière define como a convocação a uma nova política do sensível pelo contato com a imagem intolerável, na qual o sentido e o efeito não são antecipados, mas oferecidos à imaginação: é necessário imaginar, mas de forma que o tipo de olhar a que a obra se destina seja levado em conta na sua produção.

Ambos processos considerados, artista e espectador convocados em suas singularidades, balizadores colocados: imaginemos. Georges Didi-Huberman (2012b), na produção intitulada *Quando as imagens tocam o real*, aproxima-se do que afirma Rancière ao defender que “uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento” (p. 216). Em outras palavras, imagens não antecipadas em efeito e sentido, que exigem trabalho de tradução de quem se depara com elas. Em *Imagens apesar de tudo*, o autor defende que “não invoquemos o inimaginável” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 15). Nessa obra, ele analisa as quatro fotos produzidas por integrantes do *Sonderkommando* em Auschwitz no ano de 1944. Considerando que os prisioneiros, apesar de tudo, tomaram a atitude de “arrancar algumas imagens àquele real” (p. 19), devemos tentar dar conta delas. É por isso que o autor defende, pelo que foi muito criticado, que devemos imaginar esse inimaginável tão pesado. Assim, contrapõe Lanzmann ao afirmar que as imagens de arquivo são necessárias, assim como os testemunhos, apesar de tudo.

O que Georges Didi-Huberman esclarece é que não podemos pedir que as imagens mostrem toda a verdade, pois elas são fragmentos, lacunas. Por isso, são pouca coisa comparadas àquilo que sabemos: são inadequadas. E ainda poderíamos dizer que são inexatas, imprecisas, imperfeitas, como as fotos dos *Sonderkommando*. As quatro fotos, duas delas tiradas de dentro de uma câmara de gás, são borradas, mal enquadradas, difíceis de decifrar. No entanto, relegar as imagens à esfera do documento, separá-las de “sua fenomenologia, da sua especificidade, da sua própria substância” (p. 53), é pedir pouco às imagens, é dizer que não

existe nenhuma verdade nas imagens. As imagens que restam, como essas fotos, questionam o tudo, contrariam o inimaginável como dogma, são “precisas mas parciais, soberanas mas lacunares” (p. 86) e, por isso, necessárias, apesar de tudo.

O autor se coloca, então, contra todo e qualquer inimaginável absoluto, ponto em que se afasta de Lanzmann. O que Didi-Huberman afirma com esse posicionamento é que as imagens dos *Sonderkommando* de Auschwitz se dirigem ao inimaginável e o refutam diretamente, ou seja, justamente por se dirigirem ao irrepresentável, àquilo que escapa às nossas possibilidades de representação, obrigam-nos a tentar representá-lo, a traduzi-lo. Por isso, considera as fotografias produzidas pelos integrantes do *Sonderkommando* e os demais fragmentos da catástrofe como possibilidades fragmentárias e lacunares de testemunhar sobre ela. Dessa forma, “se o horror dos campos desafia a imaginação, quão necessária será, a partir desse momento, cada imagem arrancada a uma tal experiência!” (p. 41). Referindo-se diretamente ao filme de Lanzmann, Didi-Huberman entende que as suas escolhas formais são específicas e que não podem ser elevadas a regras peremptórias como fazem alguns críticos, os quais relegam os arquivos a documentos sempre em falta com a verdade, em vez de tomá-los como fragmentos, como restos possíveis e necessários de representação. Como expressão ou acontecimento, diriam Rouillé e Ranciére. Para Didi-Huberman (2012a), o que se denomina inimaginável de Auschwitz “nos obriga, não a eliminar, mas antes a repensar a imagem, de cada vez que uma imagem de Auschwitz, ainda que lacunar, surge, de repente, concretamente, sob os nossos olhos.” (p. 85). A crítica que faz a Lanzmann é que o diretor partiu de escolhas formais legítimas - não mostrar imagens de arquivo, até porque em alguns casos elas não existem - para transformá-las em regras abusivas: “a rejeição psicológica da imagem como fetiche se viu reconduzida a uma rejeição histórica da imagem como arquivo” (p. 122).

Não é à toa que uma das cenas de *O filho de Saul* mostra o momento em que algumas fotos são produzidas por integrantes do *Sonderkommando* e escondidas no campo. É uma cena que não tem grande destaque ou importância na trama, mas é fundamental para o que o filme se propõe a fazer: ao realizar escolhas estéticas que dão preferência à imagem como lacuna, como fragmento, assim como Didi-Huberman afirma que são as fotos originais dos *Sonderkommando*, relança a discussão sobre a imagem intolerável. Poderíamos dizer que o diretor adota uma técnica de filmagem lacunar: não entrega todas as imagens e palavras ao espectador, o que o convoca a imaginar, apesar de tudo. O que László Nemes faz com seu filme é uma objeção à imagem total e à imagem-documento: já que é impossível mostrar tudo, ser rastro do real, opta por uma adoção radical da imagem lacuna, que é justamente como é possível fazer aparecer os restos, representar parcialmente o que é impossível de ser representado por

inteiro e, assim, dar espaço à singularidade. Némes apresenta um filme que por sua crueza tenta se adequar aos fragmentos que pretende representar. Assim como Lanzmann, ele não utiliza imagens de arquivo, mas também não se propõe a transmitir o testemunho direto de sobreviventes.

Também não é à toa que Didi-Huberman (2015) dedicou um livro em formato de carta para se dirigir a László Némes, em que tece comentários sobre *O filho de Saul*. A obra, intitulada *Sortir du noir* (Sair da escuridão), abre caracterizando o filme húngaro como um monstro. E segue: “um monstro necessário, coerente, benéfico, inocente.”⁸ (p. 7). Ao longo das 54 páginas do livro-carta, Didi-Huberman reflete a respeito das escolhas estéticas realizadas por Némes, que a ele parecem necessárias e arriscadas, belas e impuras. Claude Lanzmann (2015) também reagiu positivamente ao filme húngaro, e afirmou em entrevista que Némes sabia que não podia e nem deveria tentar representar a *Shoah* e, por isso, fez um filme sobre como era a vida dos *Sonderkommando*. Ele também afirmou que *O filho de Saul* é a anti *Lista de Schindler*, porque não mostra a morte, e sim os que foram forçados a levar outros à morte.

São grandes as dificuldades e a necessidade de representar o que nos escapa, de se criarem monstros necessários, que, como faz *O filho de Saul*, convoquem o espectador a imaginar, a criar, apesar de tudo - assim como seus criadores o fizeram - em suas singularidades. Sendo assim, oferecem-nos o trabalho sempre aberto de tradução e representação, convocam-nos a repensar a imagem e a redefinir o inimaginável e o ficcional. Um trabalho interminável, mas necessário.

6. TESTEMUNHAR O TESTEMUNHO

Se o destino é fatalmente o que se passará, o passado é fatalmente o que se passou; por isso ele pode ser esquecido por quem o viveu. Só quem não o viveu tem o dever de lembrá-lo, sem a menor esperança de que possa fazê-lo, porque ele se foi. (JAFFE, 2012, p. 112)

László Némes (2015) diz que o filme que produziu trata de algo que está codificado nele, como um elemento genético que ele sente carregar. Ele conta que ficou sabendo da destruição da sua família durante a *Shoah* na infância, por volta dos cinco anos de idade, a partir de relatos da sua mãe. Esses relatos são descritos pelo diretor de *O filho de Saul* como fragmentários, já que era impossível contar tudo o que se passou com aquelas pessoas. Perguntado a respeito da decisão da mãe de contá-lo sobre aqueles fatos quando era tão jovem, ele responde que acredita que ela tenha feito o certo, já que acredita que é melhor saber o que

⁸ No original: *Un monstre nécessaire, cohérent, bénéfique, innocent.*

se passou, é melhor estar dito, mesmo que isso possa doer. Além disso, ele conta que a leitura dos relatos escritos pelos *Sonderkommando* dentro do campo de extermínio, que ficaram conhecidos como os rolos de Auschwitz, fez com que ele se sentisse muito próximo daquelas pessoas, a sensação de estar com eles, de certa maneira.

As vivências e a posterior criação de Némes são semelhantes ao que faz Noemi Jaffe (2012), que escreveu um livro baseado na convivência e nos relatos do diário escrito por sua mãe, sobrevivente de Auschwitz, logo após a guerra. Em um dos capítulos, intitulado *Pedra*, ela reflete sobre uma punição sofrida por sua mãe em Auschwitz após roubar manteiga na cozinha. Depois de sofrer uma ameaça de morte e proferir um pedido de perdão, Lili Jaffe ficou “um dia inteiro de joelhos, parada, sobre cascalhos, sustentando uma pedra enorme sobre a cabeça” (p. 112). Noemi escreve: “não há como dramatizar ou metaforizar esta pedra. E mesmo assim, ela é o acontecimento, o fato que mais está presente na memória, dela [sua mãe] e das filhas.” (p. 112). Na sequência, ela afirma que não existe nada que possa simbolizar o que se passou, a guerra e o sofrimento, embora as coisas – como a pedra ou a manteiga – possam se transformar em símbolos. Ainda relata brevemente a respeito da necessidade, difícil de entender, de visitar Auschwitz, momento que “deveria se tratar de uma experiência documental, informativa, mais do que emocional. Mas isso não é possível. E ver, estar no lugar, imaginar o local da pedra sendo carregada, esfria a alma para sempre.” (p. 113). No entanto, afirma, não se deve transformar a pedra em ícone, sobrevalorizá-la, se mesmo a sua mãe, que carregou a pedra, não permite que assim seja. Não é uma questão de compadecimento, já que “quem se compadece compreende a dor, e a dor não pode ser compreendida” (p. 113).

A reflexão de Jaffe sobre a pedra e sobre as visitas aos campos fazem lembrar tanto Paul Celan quanto Didi-Huberman. O primeiro utiliza o mesmo termo crescentemente em sua obra. Como afirma Fonseca (2001), a respeito de Celan:

Sua obra – lírica, em sua quase totalidade – apresenta uma progressiva materialização – ou desidealização – da linguagem, que se traduz na rarefação dos verbos ou na reiteração crescente da palavra “pedra”, por exemplo, modulações mediante as quais expressou um mundo interior mítico e metafísico. (p. 15)

Já Didi-Huberman (2013) escreveu o ensaio *Cascas* após visitar Auschwitz e produzir algumas imagens com sua câmara fotográfica. Durante o ensaio, ele reflete sobre a necessidade de um olhar arqueológico, de comparação entre o que sobreviveu no presente e o que sabemos ter desaparecido. Defende que esse olhar é necessário não só para ver o que não é claramente visível, mas também para explorar o passado como forma de compreender o presente.

Tanto Némes quanto Jaffe, Celan ou Didi-Huberman, declaram-se cientes da impossibilidade da memória completa desse passado que se foi, mas reconhecem que, por ser

pertencente a eles, esse passado deve ser retomado, mesmo que de forma lacunar. É uma tarefa como a de Sísifo: impossível, exaustiva, incessante, mas obrigatória. A pedra deve seguir sendo levada - mesmo que essa experiência seja dolorida, ela deve ser levada adiante, tomando o cuidado necessário. Assim como quem compartilha aquilo que foi uma experiência excessiva, aquele que se coloca a escutar de forma implicada também “se faz presente enquanto transmissor do inenarrável” (INDURSKY e SZUCHMAN, 2014, p. 58).

É assim que enxergamos as obras citadas e também o que tentamos propor neste trabalho: relançar uma discussão tão necessária no momento em que vivemos, ao abrir-se à escuta da imagem-resto. Ao receber a premiação de Melhor Filme Estrangeiro dos Prêmios da Academia, Laszlo Nemes (2016) afirmou que mesmo nos momentos mais obscuros da humanidade, há algo a dizer que nos mantém humanos. A necessidade de escutar essa voz, muitas vezes relegada a dejetos ou desmentida, impõe-se ciclicamente. O desequilíbrio entre indiferença e fascínio frente ao horror reaparece a cada catástrofe e nos faz retomar o que Adorno havia postulado como as exigências à arte após Auschwitz: a rememoração ativa do passado no presente, através de fragmentos e lacunas, e a recusa à trivialização do catastrófico. Em tempos de excesso de imagens e de violência, como o que vivemos, esses balizadores são cada vez mais necessários.

Retomando a obra de Freud, relacionando-a com a atenção às lacunas do passado, podemos pensar no testemunho em relação à verdade histórica. Como discutido anteriormente, Freud parte de vestígios para extrair das lacunas do texto uma verdade, aquela que “não é a verdade material, congruente com os acontecimentos factuais e manifestos, mas a verdade lógica distinta dela, a verdade histórica” (FUKS, 2014b, p. 60). Essa verdade, como as produções artísticas que trouxemos, é singular, é expressão, acontecimento e, também, reconhece sua incompletude. Além disso, ela é testemunhal: todo testemunho produz uma verdade histórica, uma produção singular que recobre o trauma, a história de quem produz essa verdade.

De certa forma, o que tentei fazer nesse trabalho – e agora me permito escrever em primeira pessoa - foi testemunhar o testemunho. Abrir-me a essa história, que também me atravessa, através de suas lacunas. Proposta que aceitei a partir da convocação que foi feita principalmente por László Nemes, mas também por Paul Celan, Noemi Jaffe, Primo Levi, Didi-Huberman, Claude Lanzmann, Freud, entre outros. Gostaria de enfatizar novamente o cuidado necessário às tentativas de representação dessas memórias, que como convocam a mim, convocam a outros tantos – quem sabe a todos nós. E que, principalmente, dizem respeito a

todas e todos aqueles que, sem nome e sem voz, não puderam testemunhar e nos legaram o dever impossível e necessário da lembrança.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. W. **Notas de literatura**. Tradução de Celeste Aida Galeao e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

_____. **Crítica cultural e sociedade**, In: Prismas. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998

_____. **Dialética Negativa**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008

_____. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2010

BANDE, Yaacov. **Manual de Bençãos**. Associação Israelita de Beneficência Beit Chabad do Brasil. Tradução de Tatiana Belinky. São Paulo: Editora Chabad, 1998. Texto disponível em: http://www.chabad.org.br/biblioteca/publicacoes/Manualbencaos/Manual_de_Bencaos.pdf
Acessado em: 24/05/2018.

BIRMAN, Joel. **Arquivos do mal-estar e da resistência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

CARUTH, Cathy. **Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History**. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1996.

CELAN, Paul. *Fuga da morte*. Tradução de Modesto Carone. In: CARONE, Modesto. **Paul Celan: a linguagem destruída**. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 ago 1973. Caderno de Domingo, p. 49. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4851&anchor=4402309&origem=busca&pd=8cd64ddb30c2d9a11cd6aac9d72a4b>

CHALFEN, Israel. **Paul Celan: A Biography of His Youth**. Nova Iorque: Persea Books, 1991.
CIP. **O que é o Kadish?** Disponível em: <http://www.cip.org.br/chevra-kadisha/duvidas-frequentes/o-que-e-o-kadish/>. Acesso em: 24/05/2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012a

_____. **Quando as imagens tocam o real**. PÓS: Revista do Programa do Pós-Graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG, vol.2, n.4, nov. 2012b, p. 204-219. Texto disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>

_____. **Cascas**. Tradução de André Telles. Serrote: Uma Revista de Ensaio, Artes Visuais, Ideias e Literatura, São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013.

_____. *Sortir du noir*. Paris: Les Editions de Minuit, 2015

ELIAS, Norbert. *Posfácio à edição alemã. Outras facetas da relação estabelecidos-outsiders: O modelo Maycomb*. In: ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 199-213.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FELMAN, Shoshana. *Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur (orgs.). **Catástrofe e Representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000, p. 13-71.

FONSECA, Celso Fraga. **Poemas de Paul Celan (1920-1970)**. Cadernos de Literatura em Tradução: nº4, p. 13-49, 2001.

FREUD, Sigmund. **Reflexões para os tempos de guerra e morte**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Original publicado em 1915).

_____. **O estranho**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XVII. Rio de Janeiro. Imago, 1970. (Original publicado em 1919)

_____. **O homem Moisés e a religião monoteísta**: três ensaios. Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM Editores, 2014

FUKS, Betty B. **Freud e a Judeidade: a Vocação do Exílio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

_____. **O homem Moisés e a religião monoteísta – Três ensaios**: O desvelar de um assassinato. Organização de Nina Saroldi. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

_____. *Prefácio: O legado de Freud*. In: FREUD, Sigmund. **O homem Moisés e a religião monoteísta**: três ensaios. Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM Editores, 2014a

FUKS, Betty B.; KOLTAL, Caterina. *Totem e tabu depois de Auschwitz*. In: BASUALDO, Carina; BRAUNSTEIN, Néstor A; FUKS, Betty B. **100 anos de Totem e tabu**. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34. 2006.

_____. *Apresentação*. In: AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008

HUTCHINSON, William Marshall. **Dream Faces**. Londres: W. Marshall & co., 1883.

INDURSKY, Alexei C.; SZUCHMAN, Karine. *Grupos do testemunho: caminho possível de subjetivação*. In: SIGMUND FREUD ASSOCIAÇÃO PSICANALÍTICA. **Clínicas do testemunho**: reparação psíquica e construção de memórias. Porto Alegre: Criação Humana, 2014.p.49-66.

JAFFE, Noemi. **O que os cegos estão sonhando?** São Paulo: Editora 34, 2012.

LANZMANN, Claude. *Schindler's List is an impossible story*. Traduzido por Rob van Gerwen, 1994. Disponível em: <http://www.phil.uu.nl/~rob/2007/hum291/>

_____. Claude Lanzmann : “‘Le Fils de Saul’ est l’anti-‘Liste de Schindler’”. **Télérama**. Entrevista concedida a Mathilde Blottière, 2015. Entrevista disponível em: <http://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2015/claude-lanzmann-le-fils-de-saul-est-l-anti-liste-de-schindler,127045.php>

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MALTZ, Bina. **Fuga da morte**: o hino do Holocausto. Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall: v.5 n.1 (jan-jun), 2013.

NEIBURG, Federico. *Apresentação à edição brasileira: A sociologia das relações de poder de Norbert Elias*. In: ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

NÉMES, László. *László Nemes talks about Son of Saul*. **VPRO Cinema**, nov 2015. Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PwjbJuUpYIE>

NÉMES, László; RÖHRIG, Géza. *Son of Saul, director László Nemes, actor Géza Röhrig*.

DP/30, nov 2015a. Entrevista disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=MkphMEF2pF4>

NÉMES, László. *"Son of Saul" winning Foreign Language Film: 2016 Oscars*. **Oscars**, mar 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=irrV-p_UCbc

O FILHO de Saul. Direção de László Nemes. Budapeste: Hungarian National Film Fund, 2015. 1 DVD (107 min.), son., color.

PERRONE, Claudia; MORAES, Eureka G. *Do trauma ao testemunho: caminho possível de subjetivação*. In: SIGMUND FREUD ASSOCIAÇÃO PSICANALÍTICA. **Clínicas do testemunho**: reparação psíquica e construção de memórias. Porto Alegre: Criação Humana, 2014.p.31-46.

<http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/viewFile/1941/1543>

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. Tradução de Constança Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A história como trauma*. In: _____; NESTROVSKI, Arthur (orgs.). **Catástrofe e Representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

ZIZEK, Slavoj. **Interrogando o real**. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017