

Humor e Shoah: *O trem da vida*, de Radu Mihaileanu

Humor and Shoah: *O trem da vida* by Radu Mihaileanu

Lyslei Nascimento*

Resumo: Um vilarejo da Ucrânia, na Europa Oriental, no ano de 1941, é o cenário do filme *O trem da vida*, do diretor romeno Radu Mihaileanu. O roteiro, ao se afastar de dados históricos e de uma configuração realista da Shoah, configura-se como uma fábula. Não é fácil fazer humor, muito menos, sobre a catástrofe. O humor presente no filme de Mihaileanu é reflexivo, expondo, com leveza, as fraturas do discurso.

Palavras-chave: Cinema. Humor. Shoah.

Abstract: A village in the Ukraine, Eastern Europe, 1941, is the scene of a film *Train de Vie*, by Romanian director Radu Mihaileanu. While the script departs from strictly historical data to become more of a fable, Mihaileanu provides a realistic portrayal of Shoah. This is no easy task given the scale of the tragedy that is Shoah and the use of humor to reflect and expose the limits and fragmentation of speech.

Keywords: Cinema. Humor. Shoah.

Elie Wiesel afirmou, em certa ocasião, que a maioria dos escritores fala pouco sobre o seu próprio trabalho. Mas seria trabalho a palavra correta para designar as narrativas e os monumentos construídos para se lembrar da Shoah,¹ do genocídio judeu? Quando criança, Wiesel duvidava de que contar histórias pudesse ser um ofício sério, porque, freqüentemente, as histórias não eram verdadeiras. Ironizando, argumenta que todo mundo sabe que as histórias são, por definição, fantasias daqueles que não sabem fazer outra coisa.² Wiesel conta que achava os escritores desajeitados, preguiçosos e até inúteis. Na escola, ele era forçado a ler romances romenos e húngaros. Nem os títulos nem os nomes de seus autores ficaram em sua memória, pois ele estava absorvido em seus estudos de literatura sagrada. As histórias e seus comentários sobre o sacrifício de Isaac, a luta de Jacó com o anjo, a revelação no Sinai ou a morte solitária de Moisés interessavam-lhe muito mais do que as aventuras ficcionais que era obrigado a ler.

Havia também a leitura do Talmude com seus debates tempestuosos e o poder fascinante de suas lendas. Os escritos talmúdicos ofereciam a resolução de enigmas e mistérios com a ajuda dos comentários de mestres e discípulos que, no passado, tentavam traduzir e interpretar o seu apelo simbólico. Apesar de, muitas vezes, resoluções mágicas cooperarem para o desfecho de um problema, essas histórias eram as favoritas do menino que se tornaria, mais tarde, uma testemunha do seu tempo pela escrita.

Ouvir o avô contar as histórias sagradas era ser transportado para um mundo à parte, um reino alegre em que os maus sempre acabavam humilhados e punidos, enquanto suas vítimas esqueciam seus infortúnios e se descobriam invocando seu direito à felicidade, conclui o escritor. Esse era um mundo em que os milagres faziam parte da vida cotidiana. Ao se sentir próximo dos mendigos e dos loucos que perambulavam por florestas habitadas por príncipes apaixonados e por princesas exiladas, Wiesel declara que essas histórias possuem “canções que elevam a alma a suas raízes celestiais, mas também a gargalhada cruel que assinala a presença nefasta de demônios prestes a dilacerar o coração do homem para consolidar seu reinado eterno”.

O universo estranho e misterioso da tradição judaica que está presente na obra de Wiesel de forma contundente o torna, segundo ele mesmo afirma, irremediavelmente, uma testemunha da tradição

cultural e histórica do seu povo. Para ser testemunha da Shoah, no entanto, nem os sábios nem a literatura foram de muita ajuda. Apesar de todas suas leituras, porque, nesse meio tempo, Wiesel estudara os clássicos franceses, alemães e norte-americanos, ele se sentia incapaz e indigno de cumprir essa tarefa como sobrevivente: “Eu tinha coisas a dizer, mas não as palavras para dizê-las”, afirma.

Evidenciada a fratura entre a experiência e a linguagem exibida nos corpos que foram sujeitos ao flagelo, caberia ao testemunho, o texto que se encena sobre signo do corpo fraturado da narrativa, evidenciar o discurso que se articula entre a possibilidade e a impossibilidade. Márcio Seligmann-Silva demonstra que “o dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem travada, por outro lado, só pode enfrentar o *real* equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida.³ A condição residual dos relatos da Shoah exhibe, assim, além de seu caráter de entrave e cisão, o estigma da incomunicabilidade, a não ser que os narradores impregnem sua experiência com a arte, uma possível tradução.⁴ Não como redenção e recuperação do passado perdido, mas deixando que paire no discurso a sua própria condição de incompletude. Dessa forma, o narrador expõe mais de sua condição (o entrave, a cisão) do que o próprio fato, que pode ser visto como inabordável.

No contexto atual, em que a literatura, tal como a conhecemos tradicionalmente, perde sua especificidade para outros discursos, outras tecnologias, o grande entrave à escrita e à leitura é, em primeiro lugar, essa sensação de indignidade e de incapacidade de cumprir a tarefa do texto, o trabalho do texto, ou seja, uma impossibilidade de se tirar partido simbólico das coisas. Nesse sentido, a escrita e a narrativa ainda são enigma e desafio.

Um vilarejo da Ucrânia, na Europa Oriental, no ano de 1941, é o cenário do filme *O trem da vida*, do diretor romeno Radu Mihaileanu.⁵ O roteiro, ao se afastar de dados históricos e de uma configuração realista da Shoah, configura-se quase como uma fábula. Os moradores da aldeiazinha judaica recebem, alarmados, o alerta de que os nazistas estariam chegando para deportar e matar todos os judeus. Quem traz a notícia é Schlomo, o louco da aldeia. Fazer falar, na boca de um louco, não só a notícia dessa invasão, mas também uma possível solução para ela, no que tange a uma narrativa da ou sobre a Shoah, é um desafio. O espectador está pois, diante de um estranhamento. Afinal, o louco da aldeia, a despeito de todos os sábios religiosos, foi o único capaz de perceber a ameaça e de sugerir uma saída.

Apesar de se inscrever na tradição de narrativas e filmes sobre a Shoah, como o belíssimo *O pianista*, de Roman Polanski; *A lista de Schindler*, de Stephen Spielberg ou o controvertido *A vida é bela*, de Roberto Benini (que sofre, inclusive, processo de Mihaileanu por plágio), *O trem da vida* parece ir além de uma estética, digamos, realista ou de um humor de riso fácil. Mihaileanu não usa o humor para criar um contraste evidente entre o ambiente de medo e tragédia criado pelos nazistas e aquele fantasioso inventado pelo pai para poupar seu filho do sofrimento.⁶ Em *O trem da vida*, a sutileza do humor reside, assim, não no uso arbitrário, quase ingênuo, dos contrastes, mas nas aproximações impensáveis, nas ambigüidades e na reversibilidade dos papéis evidenciado, por fim, com um humor sutil, como o poder pode corromper e as máscaras podem se fixar no rosto de quem as usa. Não na ilusão, portanto, mas na capacidade do homem de se sobrepujar.

Os arquivos da Shoah, testemunhas do mal que se abateu sobre a humanidade, é composto de depoimentos, diários, memórias – documentos de dor e de morte – que são caracterizados pelo trauma, daí, os textos fraturados. Fratura exposta, esses documentos e testemunhos são marcados pela fragmentação e pelo esquecimento. Para além desse discurso, um outro viés que surge na contemporaneidade é a possibilidade – ainda que perigosamente próxima de uma desconstrução da memória – é o do humor sobre a Shoah.

Não é fácil fazer humor, muito menos, sobre a catástrofe. No entanto, longe de ser risível, o humor presente no filme de Mihaileanu é reflexivo, muitas vezes, ao sobrelevar o peso do mundo, expõe, irremediavelmente, as feridas. O humor nasce, portanto, do trauma, evidencia-se, no riso nervoso, às vezes, na histeria, na afasia e, também, na estratégia para sobrevivência da loucura e da simulação. Para o louco de *O trem da vida*, que é, antes de tudo, um lúcido, os judeus deveriam forjar um trem nazista, fazendo eles mesmos a vez dos alemães, dos maquinistas e dos deportados para partir da Ucrânia para a Palestina. Essa construção impossível de um trem sobre um percurso imaginário será aprovada pelo conselho dos sábios e a empreitada é iniciada.

Antes da chegada dos verdadeiros nazistas, o trem parte, em seu destino mítico à terra prometida. Tudo parece ir conforme o planejado, exceto pelo fato de que as encenações começam a ficar cada vez mais realistas. Os judeus, representando os “nazistas” tornam-se autoritários; aqueles que representam o papel dos “deportados” tramam rebeliões contra seus falsos algozes, outros se declaram “comunistas”, querendo lutar contra fascistas, burgueses e imperialistas. Todos esses personagens emergem de uma pequena vila onde se abateu o mal.

O romeno Radu Mihaileanu, diretor do filme, nasceu em Bucareste, em 1958, e, antes de se graduar em cinema na Cinematographic Institute de Paris, foi ator e diretor de teatro. Esse é um dado biográfico importante para a análise desse filme, porque ele irá estruturar seu trabalho sobre o ponto de vista do que Italo Calvino, em suas *Seis propostas para o próximo milênio*, chamou de leveza: “às vezes, o mundo inteiro me parecia transformado em pedra: mais ou menos avançada segundo as pessoas e os lugares, essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida. Como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa.⁷ O espetáculo do mundo e o ritmo picaresco e aventuroso da escrita, afirma Calvino, procuram retirar o peso, a inércia e a opacidade do mundo. Tais características aderem à escrita, quando não se encontra um meio de se fugir a elas. O reino do humano condenado ao peso necessita de uma mudança do ponto de observação. Na literatura (e no cinema, eu diria com Calvino) sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo.⁸

Esse modo é a leveza. Para Calvino, uma forma de se escrever o mundo fundamentado em outra lógica que não a imposta e preestabelecida. O escritor ou artista que salta ágil sobre os obstáculos e sobrelevar o peso do mundo e demonstra que sua gravidade detém o segredo da leveza e se contrapõe àquilo que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos e que pertence ao reino da morte, como, diria Calvino, um cemitério de automóveis enferrujados.⁹ Assim, quando a realidade torna-se petrificada (por governos totalitários, pela violência, pela miséria) é preciso mudar o ponto de observação. Um dos recursos utilizados, no filme, para essa mudança de perspectiva dá-se, sobretudo, no uso de recursos, próprios do teatro para se contar a história. Ao estabelecer esse diálogo com o gênero dramático, o diretor postula o que Jorge Luis Borges chamou de “ficção dentro da ficção”. Esse estatuto especular da narrativa fílmica – a encenação dentro do filme, a ficção dentro da ficção, como uma caixa chinesa criando e recriando espelhamentos e duplicações – promove a mudança do ponto de vista, um efeito irônico, a leveza a que se referia Calvino.

A narrativa fílmica inicia-se com uma caracterização primorosa do *shtetl*, que se aproxima dos cenários que tão bem foram pintados por Chagall. A pequena aldeia ou a cidadezinha judaica construída no filme é, em certa medida, o palco e o retrato das aldeias judaicas que sobreviviam, em lírica miséria, nos dizeres de Moacyr Scliar, na Europa Oriental. Muitos judeus, principalmente na Rússia e na Polônia, só podiam viver em regiões geográficas delimitadas – um equivalente rural, mais extenso, do gueto urbano. O *shtetl*, tornou-se, assim, o centro da existência judaica. Ali viviam religiosos, agricultores, sapateiros, alfaiates, leiteiros, açougueiros, mulheres cuidando da casa e criando numerosos filhos. No *shtetl* desenvolveu-se um rico folclore de tipos característicos como o

schelemiel, o desastrado, para quem nada dá certo e o *schnorrer*, um mendigo arrogante conhecido pela *chutzpah*, cara-de-pau.

O personagem Schlomo, o louco da aldeia, é, no filme, uma mistura de todos esses tipos e estereótipos. Nessa condição miserável, nasce um chamado “humor judaico”, um humor agridoce, um humor de sorriso, não de riso, um humor que provê uma defesa contra o desespero, contra a morte. Com a leveza de um “violinista no telhado”, o louco viaja no teto do trem. Também é ele que, no meio da tragédia, retira, levíssimo que era, o peso do mundo.

No *shtetl*, os personagens do filme acabam por constituir uma galeria de tipos judaicos sob a liderança do Rabi, que, invariavelmente consulta o louco para tomar suas decisões. No trem, o *shtetl* se põe em movimento. Assim, alfaiates e sapateiros, pequenos comerciantes, sob a liderança, um tanto duvidosa do rabino, são, no domínio da narrativa, liderados pelo louco ou bobo da cidade. Esse misto de mensageiro e louco é o elemento de ligação entre os mundos: entre o *shtetl* e as outras cidadezinhas e entre os judeus e a comunidades dos ciganos. Constitui-se, pois, o louco, como um poder paralelo, uma força irônica que duplica o poder representado pelo rabino e redimensiona o aparato cultural judaico em franco diálogo com outros costumes, outras tradições.

A configuração de uma crise dá-se, pois, com a informação, dada pelo louco, de que os nazistas invadiriam a aldeia. A chegada dos nazistas numa aldeia significava a prisão e o envio dos judeus para um lugar onde se não se pode escrever cartas. De onde não se tinha mais notícias. A delicadeza com que essas informações e fatos são tratados e trazidos ao espectador, antes agravam – expondo a gravidade e o perigo a que estão submetidos os judeus – do que camuflam a tragédia, porque aqueles que não dão notícias são os mortos. Diante disso, não surge, da parte dos considerados sãos, nenhuma solução. O louco, no entanto, propõe uma saída. A solução vem, portanto, da sugestão da representação, do fingimento e da farsa, do teatro dentro do filme, da ficção dentro da ficção. A máxima de Marx que afirma que a História acontece a primeira vez como tragédia e a segunda como farsa, parece ser uma tônica do filme.

Alguns elementos do teatro podem ser aqui destacados: a construção dos cenários (a caracterização da aldeia (como um cenário de musical da Broadway), a reforma do trem (como a construção de trem-cenário); a confecção do vestuário pelos alfaiates judeus (como os bastidores e os camarins dos teatros); a representação dos judeus fingindo-se de nazistas, e a ironia que traz, para esse momento, uma importante lição de sobrevivência; a escala do elenco e a referência irônica fazendo com que os judeus que tivessem sobrenomes alemães e não muito sotaque fossem escalados para representar os alemães, uma das inúmeras uma das inúmeras fórmulas usadas pelos nazistas para identificar os judeus; a referência intertextual da presença do personagem louco ou bobo (da aldeia, da corte) que, caros ao teatro de Shakespeare, são elementos que (por serem loucos ou bobos) têm a língua forra, assim, o discurso é liberado ao louco, porque é louco. Por intermédio desse personagem, muitas vezes porta-voz do narrador ou do autor implícito, denuncia-se, critica-se, desconstrói-se a voz, o poder e a ordem estabelecida.

A função do teatro no filme é, portanto, uma estratégia de sobrevivência da comunidade judaica. Não sem humor, a representação tem os seus riscos quando o papel representado sobrepuja o ator e se vislumbra a falta de limite entre a representação e o real; a ficção e a realidade. Mesmo quando o teatro, por meio da ironia, revela a possibilidade de saída, os riscos não estão completamente afastados. O recurso da carnavalização destitui poderes, mas pode se tornar outro poder, tão perverso quanto o primeiro.

Daí que o Rabino ou o Louco, as lideranças da comunidade, são papéis reversíveis, ambíguos, duplos. O primeiro representa a sabedoria letrada judaica, o ponto de equilíbrio, a lei, a verdade. O Rabi é o

portador da palavra correta e para ele converge toda a comunidade em busca de direção. O segundo, o Louco, representa o desequilíbrio, a farsa, as estratégias de simulação para a sobrevivência da comunidade, o portador da palavra alucinada. Ironicamente o Louco chama-se Salomão. O Rabi e o Louco são duplos, faces de uma mesma moeda. O Louco, em dado momento, afirma que só é Louco porque a vaga de Rabi já havia sido preenchida.

A figura do Louco, do bufão, muito frequentes no teatro medieval e clássico, é um elemento desvelador da verdade dentro da cultura erudita, no âmago da razão e da verdade. O Louco e a Loucura fascina porque fazem emergir um tipo de saber fora da ordem. Esse saber, o Louco o carrega como uma bola de cristal, que para todos está vazia, daí ele ser continuamente dado como ignorante, no entanto, os seus olhos estão cheios de um saber invisível (só o Louco da cidadezinha soube das más notícias sobre os nazistas). A loucura torna-se, assim, uma forma de razão. Como a carta de Tarô “O Louco” o personagem Schlomo, representa também, simultaneamente, o Palhaço e o Bobo da corte.

Para Calvino, nas cortes é uma velha e sábia tradição que o Bobo ou Jogral ou Poeta tenha por função reverter os valores sobre os quais o soberano baseia seu próprio domínio, e zombar deles, e lhe demonstrar que toda linha reta oculta um desvio tortuoso, todo produto acabado um desconjuntar de peças que não se ajustam, todo discurso contínuo um blábláblá. O Louco está fora dos limites da razão, fora das normas da sociedade, por isso, com as mulheres, as crianças, os velhos, os mortos e as prostitutas, têm a língua forra. O Louco ou o Curinga, diferentemente de outras cartas do Tarô, não possui número, ele está, por assim dizer, fora e dentro do jogo, isto é, fora (e dentro) da cidade dos homens.

O filme *O trem da vida*, além de todas essas irônicas duplicidades e reversibilidades, revela também, que os judeus não são uma massa amorfa. Os mais variados judeus são encenados, de forma ironicamente estereotipada: tradicionais ou liberais; comunistas ou não; ateus e religiosos; todos juntos; a multiplicidade das representações dos judeus e as várias correntes políticas e de pensamento evidencia essa pluralidade. Ao fazer humor, o filme areja a tradição. Por isso, o Louco é quem propõe a saída para salvar a comunidade; os judeus usam uniformes nazistas ao participarem de cerimônias sagradas do judaísmo, como o *shabat*, por exemplo; o filho do rabino é influenciado por um amigo da cidade para o comunismo, pregando uma revolução contra os judeus disfarçados de nazistas que encarnam, para ele, os imperialistas. Os mais jovens tornam-se, assim, triplamente perigosos: eles são jovens, judeus e comunistas.

A relação entre os judeus e os ciganos mostra-se, no filme, aberta e multicultural, além de trazer, para o contexto dos filmes e das narrativas sobre a Shoah, a história dos ciganos (que ainda não tiveram sua história contada). Essa aproximação dos judeus aos ciganos evidencia a condição humana de qualquer grupo que, apesar de todas as diferenças – a comida, o vestuário, os usos e os costumes –, sob o signo universal da música e do humor, são irmanados, sem, no entanto, apagarem suas diferenças. A pirueta final da narrativa fílmica, que é feita por Schlomo, no afastar da câmera e na revelação do louco por detrás da cerca de arame farpado de um campo de concentração, retira, do espectador, suas últimas certezas, suas prováveis certezas e aprendemos como Wiesel que o mundo não pode sobreviver, portanto, sem os escritores, os atores, os artistas.

* **Lyslei Nascimento** é Professora de Literatura na UFMG e coordenadora do Núcleo de Estudos Judaicos da UFMG.

Notas

¹ A palavra “Holocausto”, embora consagrada pela historiografia, tem uma conotação de sacrifício, de imolação em chamas, como se os judeus tivessem se sacrificado em nome de alguma coisa. Dar qualquer sentido religioso ao genocídio praticado pelos nazistas me parece equivocado. Assim, na medida do possível, preferirei genocídio ou *Shoah* (que pode ser traduzido por “catástrofe”) a holocausto. Ver: CYTRYNOWICZ, 1990. p. 13-14.

² Esse depoimento faz parte de uma série que o jornal *The New York Times* publicou em que alguns escritores falavam sobre o ofício literário.

³ SELIGMANN-SILVA, 1999. p. 41.

⁴ Ver: SPIEGELMAN, 1997. Uma recriação do relato de um sobrevivente em história em quadrinhos.

⁵ Ficha Técnica: Direção: Radu Mihaileanu. Roteiro: Radu Mihaileanu. Fotografia: Yorgos Arvanitis Laurent Dailland Montagem: Monique Rysselinck. Música: Goran Bregovic. Elenco: Lionel Abelanski, Rufus, Clément Arari, Michel Muller, Agathe de la Fontaine, Johan Leysen, Bruno Abraham-Kremer Produtor: Frédérique Dumas e Ludi Boeken. Produção: Noé Productions, Raphaël Films, 7i A, Hungry Eye Lowland Pictures, Le Studio Canal +, RTL-TVI. World Sales: AB International Distribution 144, ave Président Wilson BP 95, 93213 La Plaine Saint Denis Cedex, France Tel.: (33 1) 4922 2001 Fax: (33 1) 4922 2216 E-mail: vente@groupe-ab.fr. Título Original: Train de Vie. 103min., 1998.

⁶ Outros filmes que poderiam ser lembrados é *Um sinal de esperança*, de Peter Kassovitz (1999) e *O grande ditador*, de Charles Chaplin, 1940.

⁷ Cf. CALVINO, 1991. p. 16.

⁸ Cf. CALVINO, 1991. p. 19-20

⁹ Cf. CALVINO, 1991. p. 24.

Referências

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CYTRYNOWICZ, Roney. *A memória da barbárie: a história do genocídio dos judeus na Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Edusp / Nova Stella, 1990.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do Trauma. São Paulo: Revista *Cult*, n. 23, jun. 1999.

SPIEGELMAN, Art. *The Complete Maus: a survivor's tale – my father bleeds history and here my troubles began*. New York: Pantheon Books, 1997.