



O FILHO de Saul. Direção: László Nemes. Hungria, 2015. 107 min., color.

***O filho de Saul*, de László Nemes: um novo mito de Auschwitz?**

Márcio Seligmann-Silva*

A originalidade de *O filho de Saul* é sem dúvida seu primeiríssimo plano, o uso radical do *close-up*, que deixa o espectador prisioneiro, enclausurado e claustrofóbico. A primeira meia hora do filme fica insuportável. Depois, com o desenrolar da trama, nos acostumamos e passamos inclusive a admirar a perspectiva que como que “esfrega a realidade em nosso nariz”.

Vemos tudo pelos cantos da face ou da nuca do protagonista, Saul Ausländer, com uma câmara na mão diegética nervosa que nos guia e contagia. A tomada de posição na pele do protagonista, no entanto, paradoxalmente, não leva a uma identificação, como ocorre com a câmara diegética subjetiva normalmente. O espectador é arrebatado por ela, fica na clausura do primeiríssimo plano, mas tem também que fugir dessa janela apertada, para poder respirar.

Trata-se do primeiro plano da vítima, como ocorre em filmes *snuff* (denominação inglesa que vem de fungar: nariz novamente) ou pseudo-*snuff*. Podemos pensar que essa câmara visa indicar o fato de que em Auschwitz não existe a distância que permite ver e julgar o mundo. Estamos no universo onde, como escreveu Primo Levi, citando um guarda do KZ (campo de concentração), “aqui não existe por que” (“*Hier ist kein Warum*”). Não existe também, a possibilidade de se testemunhar, de se ver e avaliar o que está diante dos olhos. A visão curta, míope, é também um sinal de animalização. Indica a morte da cultura.

László Nemes, o diretor, fez um filme totalmente metarreflexivo, que incorpora 50 anos de debate sobre como filmar Auschwitz. Ele recusa o tristemente famoso “*travelling a la Kapò*”, de Pontecorvo (1959), mas investe no primeiríssimo plano e na tela quadrada (a janela clássica de 1,33), como seu oposto e garantia de uma filmagem por assim dizer ética. Mas a questão é se isso é verdade. Pois, como disse, essa é uma típica técnica *snuff*. Essa técnica tem servido para criar gozo na contemplação da dor. E esse é o tema que tem acompanhado o debate estético-ético, ao menos desde Adorno e de seu veredito sobre ser um ato de barbárie escrever poemas após Auschwitz, de 1949.¹ Em seu ensaio “Engagement”, de 1962, tratando da obra de Schönberg “Um sobrevivente de Varsóvia”, ele retoma esse mote: “A chamada configuração artística da crua dor corporal dos castigos com coronhas contém, mesmo que de muito longe, o potencial de espremendo-se escorrer prazer.”²



O *Bildverbot*, a proibição da imagem (não mais mosaica e sim haurida a partir de uma nova reflexão ética sobre a apresentação de Auschwitz) que, de resto, também está na base de um novo estilo da historiografia, mais aberto para os testemunhos, é o mesmo que serviu de armação para uma das obras mais importantes que já foram feitas a partir da memória da Shoah, a saber o filme homônimo de Claude Lanzmann; um filme que, nas palavras de Vidal-Naquet, fez uma obra de história a partir de dados da memória, *do testemunho*. Ele é um filme centrado na *palavra* e que se recusa a mostrar as imagens dos documentários. A imagem da barbárie deve surgir no espectador *como fruto da sua passagem pela voz, pelo gesto* – e pela visão dos *escombros e ruínas* dos campos de concentração.

Como o próprio Lanzmann afirma, seu filme não é documentário no sentido *tradicional e estreito* desse termo,³ porque várias cenas seguem o modelo do cinema de ficção e não existe (re)escritura efetiva sem o trabalho da *imaginação*; mas ele não é tampouco uma simples ficção ilusionista sobre o Holocausto. Ele recusa uma estética que não seja, ela mesma, ética.

Já no início dos anos sessenta, Jacques Rivette, em um artigo chamado “De l’abjection” (“Sobre a abjeção”), fez uma crítica ao mencionado *travelling* do filme *Kapò* de Gillo Pontecorvo que enquadrava a personagem Riva se suicidando na cerca do campo de concentração. “Veja, no entanto, em *Kapò*, – escreveu Rivette –, o plano no qual Riva se suicida, jogando-se na cerca eletrificada: o homem que decide, nesse momento, fazer um *travelling* para frente para reenquadrar o cadáver em contra-plongée, tomando o cuidado de inscrever exatamente a mão levantada em um ângulo de seu enquadramento final, esse homem tem direito apenas ao mais profundo desprezo.”⁴

O que é questionado aqui é uma determinada estetização da catástrofe. “Pas de fiction après [le film *Nuit et Brouillard* de] Resnais” (“Nada de ficção após Resnais”), afirmou Serge Daney inspirado nesse artigo de Rivette e reciclando o mencionado *dictum* de Adorno. A metáfora fica bloqueada diante da manifestação do mal absoluto e da morte em um grau até então desconhecido; ao invés da comparação a linguagem tende para uma *literalidade* paradoxal, para uma manifestação, muitas vezes crua, do “real” como que “não simbolizado”. O cinema que trabalha com a memória – de um Alain Resnais, de Marcel Ophuls, de Chris Marker e de Claude Lanzmann – trabalha no registro ambíguo do hieróglifo e não da imagem pura: essas servem apenas para a publicidade ou para o “porno-concentracionario” (na expressão de S. Daney, inspirada em Godard).

Essa literalidade emperra o dispositivo central do cinema: seu *plot* narrativo. Mas é da erudição de Nemes se deriva a trama de seu filme: Saul quer dar um



enterro digno a um menino, que ele diz ser seu filho. O filme se baseia nas histórias de pessoas que sobreviveram à câmara de gás e depois foram assassinadas. Essa trama não é de todo infrequente entre os testemunhos da Shoah. Isso era raro, mas acontecia. O inédito e que constitui a trama propriamente dita do filme, é a tentativa de Saul fazer um enterro digno para seu suposto filho. Ele luta para conseguir um rabino que dê esse enterro ao menino, como alguém que busca a justiça a qualquer preço.

Mas essa sobreposição de Antígona com a Shoah (e o *Shoah* de Lanzmann) empurra o filme para o campo do mito. E, no mito, não existe espaço para a história. Na tragédia de Sófocles, Antígona profere a conhecida frase: “Belo há de ser morrer por ele”,⁵ referindo-se a seu irmão Polínices que ela quer enterrar, apesar do decreto do rei Creonte, proibindo o ato fúnebre. Como transpor esse modelo da bela morte trágica para o universo concentracionário sem incorrer em uma explosão de seu quadro histórico? Mas não se precisa conhecer *Antígona* para se perceber o círculo mítico que a trama de Nemes desenha. Trata-se da construção clássica da *hybris* (a arrogância trágica). Esse personagem tomado pela *hybris* quer justiça. Essa justiça, no entanto, ao ser empurrada para a esfera do mito e do “direito natural”, deshistoriciza. Ou seja, quer pela opção de primeiríssimo plano (que tinge o filme com o voyeurismo que queria evitar: de fato, vemos mal o terror absoluto da câmara de gás, mas temos prazer em olhar “pela fechadura” e ver os corpos transformados em “*Stücke*”, pedaços...), quer pelo *plot*, que joga o filme no campo mítico, o histórico escapa. Ficamos enclausurados ou na ausência de distanciamento crítico ou no mito.

E mais, Saul passa o filme todo como que carregando seu filho, esse corpo morto que, paradoxalmente e simbolicamente, nunca enrijece. Desse modo, o filme traça um caminho em direção à alegoria. Todo o filme se transforma em uma alegoria de Auschwitz, esse cadáver que o Ocidente até hoje não conseguiu enterrar. Esse acúmulo de morte, essa redução absoluta da vida ao terror é esse cadáver insepulto e absurdamente impossível de ser sepultado. Também a religião é mostrada como sucumbindo. O rabino se revela um falso rabino. Afirma-se que a religião no Campo só pode cultuar um anjo, o anjo da morte, apelido de Mengele. Temos que refletir sobre o significado dessa alegorização de Auschwitz. Essa tradução faz o que com a história? A alegorização, em si, não seria problema se não estivesse acompanhada da desistoricização.

A cena da fotografia, na qual prisioneiros da resistência procuram fotografar a execução e a incineração dos judeus húngaros a céu aberto, é uma representação de uma cena que de fato existiu (e que ficou famosa com uma polêmica que envolveu Georges Didi-Huberman e Claude Lanzmann).⁶ Mas



também ela é resolvida pela alegoria. Em vez de as fotos saírem do campo e serem reveladas, elas são enterradas com a câmara. Vemos aqui a cena do registo de imagens impossíveis. A tese em questão, que Nemes quer repetir a todo tempo, é que não existem imagens de Auschwitz – mas o filme é uma apresentação justamente do mais inimaginável. Ele conta uma história do *Sonderkommando* (o grupo de prisioneiros escravos responsável por colocar as vítimas nas câmaras de gás, retirar os cadáveres, incinerá-los e se livrar de suas cinzas), com tensão, construção de trama e de caracteres. Ao invés do testemunho ou da literalidade fragmentada, em suma, da crítica da representação, vemos um filme que se conecta com a tradição da construção épica e trágica da dor. Estamos em plena cena do obscuro. Diferentemente do escritor sobrevivente Aharon Appelfeld ou mesmo de *Train de vie* (o filme do romeno Radu Mihaileanu de 1998) e de tantos outros (também Polanski em *O pianista*, 2002), que optaram pela periferia do evento, Nemes quer mergulhar no olho do furacão e transformá-lo em teatro macabro.

A identificação, como disse, não é fácil de se dar, pois Saul é a imagem da ação obsessiva, mecânica, obstinada (está tomado pela *hybris*). Não sabemos nada dele, sequer se o filho é mesmo seu. Também aqui estamos a um passo da alegorização: Saul parece ter eleito um “filho” como meio de recuperar a dignidade naquele inferno. Uma cena, ao final do filme, quando Saul sorri para um menino camponês, também justificaria essa tendência sua de ver o “filho” em toda parte. Testemunhar é gerar, produzir um testemunho. Auschwitz, invivível e inimaginável, não produz testemunho – nem filhos. Apenas fantasmas e relatos “esfarrapados”. Achar o filho, enterrar o filho, seria, desse modo, uma substituição dessa impossibilidade.

Ao privilegiar a trama mítica-trágica de *Antígona*, Nemes cai no erro de esvaziar a história, tanto quanto esvazia seu personagem. Aliás, seu nome, *Ausländer* (estrangeiro, em alemão), é mais uma tentativa de alegorização que não aporta nada ao filme. O que significa ser estrangeiro em Auschwitz? Existem os “de casa” nesse inferno? Por que insistir em dicotomias onde não existe mais espaço para elas? Se Gillo Pontecorvo em seu *Kapò* se equivocou ao tentar fazer uma história de amor em um campo de concentração, Nemes erra ao fazer de Auschwitz uma tragédia em seu sentido mítico. Primeiríssimo plano e trama mítica se aliam para cuspir novamente Auschwitz fora da história.⁷ Auschwitz, é sempre bom lembrar, é tudo menos mito. É história, o real batendo à nossa porta. Justamente aqui devemos pensar comparativamente os meios de apresentação e inscrição dessa realidade do *Sonderkommando*. Em se tratando de mostrar o buraco negro de Auschwitz, ou seja, as câmaras de gás e o *Sonderkommando*, ao que parece, nada substitui os testemunhos. Lanzmann, com seu *Shoah*, apesar de aparentemente entusiasmado com o filme de Nemes,



ainda tem a melhor solução formal para essa temática específica.

* **Márcio Seligmann-Silva** é Professor Titular de Teoria Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e pesquisador do CNPq.

Notas

¹ “A crítica cultural defronta-se com o último degrau da dialética entre a cultura e a barbárie: é barbárie escrever um poema depois de Auschwitz, e isso também corrói o conhecimento que afirma por que hoje se tornou impossível escrever poemas. Enquanto o espírito crítico permanecer em si mesmo, em auto-suficiente contemplação, ele não será capaz de enfrentar a absoluta reificação que, entre os seus pressupostos, teve o progresso do espírito como um dos seus elementos e que hoje se prepara para sugá-lo completamente.” ADORNO, Theodor. *Crítica cultural e sociedade*. In: _____. *Prismas*. São Paulo: Ática, 2001. p. 91.

² ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. p. 65.

³ Ver as entrevistas de Claude Lanzmann coligidas no volume Bernard Cuau, (e outros), *Au Sujet de Shoah*, Paris: Belin, 1990. Quanto a esse filme, conferir, entre outros, os importantes ensaios: Shoshana Felman, “The return of the Voice: Claude Lanzmann’s *Shoah*”. In: Dorie Laub e Shoshana Felman (Org.). *Testimony: Literature, Psychoanalysis, History* (London: Routledge, 1991), p. 204-283; Gertrud Koch, “Der Engel des Vergessens und die Black Box der Faktizität: Zur Gedachtniskonstruktion. In: Claude Lanzmanns Film Shoah”, In: Haverkamp-Anselm, Lachmann-Renate, Herzog-Reinhart (Org.). *Memoria: Vergessen und Erinnern*, Munich: Fink, 1993; Dominick LaCapra, “Lanzmann's Shoah: 'Here There is no Why'”. In: *Critical Inquiry*, Winter 1997, 23:2, 231-69 (republicado em *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca e Londres: Cornell United Press, 1998. p. 95-138).

⁴ Citado por Serge Daney, “Le travelling de Kapo”. *Trafic*, n. 4, automne 1992, p. 5-19, aqui p. 5.

⁵ Cito a tragédia de Sófocles a partir da *transcrição* de Haroldo de Campos, inspirada, por sua vez, na tradução que Hölderlin fizera de *Antígona*: Haroldo de Campos, “A Clausura Metafísica da Teoria da Tradução de Walter Benjamin, explicada através da *Antígone* de Hölderlin”. In: _____. *Haroldo de Campos – Transcrição*, Perspectiva, 2013, p. 186.



⁶ Cf. Didi-Huberman, Georges. “Images Malgré tout”. In: Chéroux, Clément (Org.). *Mémoire des Camps. Photographies des Camps de Concentration et d’Extermination nazis (1933-1999)*, Paris: Marval, 2001; id., *Les images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, 2003; Gerard Wajcman, “De la croyance photographique”. In: *Les Temps Modernes*, mars./avril./mai. 2001, n. 613.

⁷ Aliás, outro filme sobre o nazismo (e não sobre Auschwitz) foi criticado por Win Wenders com razão por ter um foco muito fechado e não contextualizar a história. Refiro-me a *A queda* de Oliver Hirschbiegel, de 2004.