

PALAVRAS À PROCURA DE ABRIGO¹

Fabício Flores Fernandes²

“Se não tenho outra voz que me desdobre
Em ecos doutros sons este silêncio,
É falar, ir falando, até que sobre
A palavra escondida do que penso”
José Saramago

Num ensaio de 1989³, o historiador Michael Pollak alude à dificuldade de se conseguir, no presente, apreender com precisão fatos do passado através de narrativas orais evocadas por lembranças. Afirma ele que o filme ainda é o melhor suporte para fazê-lo, uma vez que teria a possibilidade de captar as emoções das testemunhas dos eventos em questão. Ou seja, além de funcionar como artefato informativo e propiciar a imersão nas experiências alheias – características também do relato escrito –, as narrações filmadas permitem vislumbrar, através da expressão facial daquele que testemunha, o próprio processo de enfrentamento das memórias.

Tal função não é apenas acessória. Quando se pensa numa produção como *Nos braços de estranhos*, documentário dirigido por Mark Jonathan Harris em 2000, essa constatação se torna evidente. Num trabalho como esse, o que se cala tem quase o mesmo peso do que aquilo que é externalizado por palavras. A imagem entra em cena, justamente, para capturar o que é comunicado por gestos e expressões que, em outro suporte, não teriam possibilidade de entrar no processo de significação. Daí a importância do trabalho cinematográfico.

O que Pollak certamente tem em mente ao escrever sobre a pertinência da narrativa filmada é sua enorme capacidade de emocionar o espectador, levando-o, através do conjunto das técnicas empregadas, a uma postura empática em relação

¹ Este texto foi previamente publicado em FERREIRA, Alexandre Maccari; KONRAD, Diorge Alceno; KOFF, Rogério Ferrer (orgs.) *Uma história a cada filme – volume 1*. Santa Maria: FACOS-UFSM, 2006, p. 154-160.

² Professor de Literatura da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

³ POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

aos entrevistados. Mas, para que isso fique claro, tentemos descrever o filme àquele leitor que ainda não teve a oportunidade de vê-lo.

O documentário trata da situação de judeus que, com a ascensão do Nacional-Socialismo na Alemanha e nos países vizinhos, decidem enviar seus filhos a lares adotivos na Inglaterra, através de um sistema de transporte por trem – organizado pela comunidade judaica britânica – que durou de dezembro de 1938 a setembro de 1939, na Alemanha (o último trem com refugiados, no entanto, saiu em Maio de 1940 da Holanda). O filme não conta, propriamente, a história desses pais, mas sim das crianças. O ponto de vista empregado na sua constituição é sempre o delas. Naturalmente, muitos foram os destinos dessas crianças. Algumas passaram trabalho e outras foram muito bem recebidas; algumas nunca mais puderam ver seus pais, outras os reencontraram ao final da guerra e conviviam com eles ainda no ano 2000.

A história é apresentada pelas palavras de sobreviventes do *Kindertransport*, o transporte de crianças, entremeadas pela narração da atriz Judi Dench. Através de edição ágil (por Kate Amend), o espectador se vai deixando enredar cada vez mais nessa peculiar e pouco conhecida história. Os *close-ups* das testemunhas são intercalados por imagens históricas – algumas raras – que buscam simular o clima da época, funcionando como ilustração de fatos evocados nos relatos.

Constituição do documentário

A função do documentário não é tanto estética quanto informativa. Talvez com a evidente exceção de *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl, – cujos objetivos são, através de uma determinada concepção de *belo*, o deslumbramento e a adesão à ideologia nazista –, o documentário trabalha mais na chave da elucidação de eventos obscuros, do convencimento de uma idéia; ou então é puramente informativo. Nada impede, porém, que cenas típicas de produções ficcionais ganhem espaço nesse gênero cinematográfico.

No caso de *Nos braços de estranhos*, suas tomadas iniciais, com música de fundo sublinhando imagens de objetos de crianças, poderiam fazer parte da abertura de um filme sobre eventos fictícios (ou de uma ficção sobre eventos verídicos, sem esquecer, é claro, que o documentário também é uma construção). Outro exemplo de cena passível de ser encontrada em produções cuja finalidade é diversa da do

documentário é aquela em que Norbert Wolheim – encarregado de acompanhar as crianças à Inglaterra, com o compromisso de retornar sempre, para que novos transportes pudessem ocorrer – conta a história do menino músico. Nela, um menino quase é impedido de entrar na Inglaterra com um violino (pois as crianças eram proibidas de sair de seu país de origem com objetos de valor). O fiscal da alfândega, desconfiado, pergunta-lhe se sabe tocar o instrumento, o menino executa então “God save the king” e conquista a simpatia do fiscal. Mais hollywoodiano impossível.

Na estrutura do filme, são simbólicas as cenas em que aparecem os objetos mantidos pelas crianças a vida inteira. Lenços, cartas, brinquedos e fotografias são, além da memória, a única ligação que muitos deles têm com o passado. Mais ainda, representam o momento de passagem para uma outra vida, em que se abandona para sempre o mundo infantil e inocente vivenciado até o instante da separação. Nessa nova realidade, a lembrança do rosto dos pais está associada, apenas, a velhas fotografias que, por acaso, sobreviveram ao tempo.

Representativa de todo um sentimento, é a narrativa que Robert Sugar faz de sua explosão de raiva em uma escola. Assim como ele, também Kurt Fuchel relata um momento em que não consegue mais reprimir seus sentimentos. Diz ele que, a partir de então, sempre teve medo de se deixar levar pelas emoções. Tal condição, naturalmente, não lhes foi exclusiva. A perseguição e a exclusão social são temas recorrentes nos testemunhos de seus contemporâneos.

A experiência de ser mandado a um país estranho, para braços desconhecidos, foi, por outro lado, formadora. Está na base das intervenções de Hedy Epstein e Inge Sadan, ambas ativistas de direitos humanos. Além do óbvio fato de que muitas crianças foram salvas do Nazismo, a consciência da necessidade de uma voz que se levante em defesa dos que têm sua própria voz sufocada talvez seja o saldo positivo na história do *Kindertransport*. Quanto a esse ponto, valem as reflexões presentes no final do filme. Em meio ao sofrimento por que passaram os entrevistados, em meio a perguntas (que eles mesmo se formulam) sobre o porquê da sua excepcionalidade (o que os torna especiais para merecerem sobreviver?, pergunta, aliás, sem resposta), seus filhos e netos dão a eles um sentido para a existência. Representando seu legado, eles dão continuidade não apenas à coletividade (judeus), mas a vidas que, por acaso ou boa vontade alheia, não foram interrompidas abruptamente.

Nos braços de estranhos recebeu, da AMPAS (*Academy of Motion Picture Arts and Sciences*) dos Estados Unidos, o prêmio de melhor documentário realizado no ano 2000. Na *première* da produção em Berlin, o chanceler alemão Gerhard Schröder afirmou que o filme seria distribuído em todas as escolas, como parte do programa compulsório de educação sobre o Holocausto. Garantiu-se, com as duas maneiras distintas de demonstrar reconhecimento, uma vida longa a esse documentário, o que não deixa de ser um alento àqueles que expõem nele sua história. Ficam com a certeza de que, pelo menos por uma geração, suas experiências não serão esquecidas. E, como ficou manifesto na decisão de Schröder, não podem ser esquecidas.

Quem tem ouvidos para ouvir, ouça

“How many ears must one man have
before he can hear people cry?”
Bob Dylan

Recorrente nos depoimentos é o sofrimento. Todos foram, de alguma forma, atingidos pela guerra e pela separação forçada de seus pais. Mesmo aqueles que os reencontraram após alguns anos, carregaram, por toda a vida, marcas dos acontecimentos de então. Tal condição, evidentemente, permeia as histórias que desfilam na tela.

Um dos entrevistados, Alexander Gordon (o único, das testemunhas que aparecem na produção, que já era órfão *antes* de ser incluído no programa), afirmou que a participação no filme foi um dos momentos mais importantes de sua vida. Através dela, encontrou uma escuta, um interesse na sua experiência, no relato de seus sofrimentos. Contudo, reiterando a angústia que acompanha o lembrar, explica também que aquela seria sua última entrevista sobre o assunto. Ursula Rosenfeld, por sua vez, após dar seu depoimento, deixou de ter os pesadelos que a atormentaram por toda a vida, ocasionados, principalmente, pelo aprisionamento e morte de seu pai na *Kristallnacht*. Como ela raramente tinha falado sobre o assunto, os acontecimentos traumáticos que vivenciou nunca tinham passado por um processo de assimilação.

No abismo da memória de pessoas que passaram por sofrimentos indescritíveis, somente o silêncio tem lugar cativo. A fala, se chega a se esboçar, falha no próprio vazio de sua inadequação ao tema, de seus limites. À dor do passado, soma-se a dor de não poder compartilhar por completo a experiência, de só permitir o espaço da possibilidade de sua existência. A dor que acompanha uma pessoa por toda a vida, que nada nem ninguém pode aplacar, essa dor particular, íntima, ao mesmo tempo, clama por uma tentativa de externalização. O filme procura atenuar a condição de incomunicabilidade a que os sobreviventes são sujeitados. Mesmo que, ao final, o espectador tenha a sensação de que um pouco da história dos entrevistados no filme tenha sido vislumbrada, sabemos que o essencial de suas experiências não pode ser transmitido. Aliás, se há um defeito na produção, é justamente este: o de não problematizar a própria possibilidade de conhecimento do que jaz na consciência das testemunhas e de não invocar a condição de ser um relato parcial e incompleto dos fatos que procura esclarecer.

A função terapêutica que se processou no espaço da realização do documentário beneficiou ainda sua própria produtora, Deborah Oppenheimer. Como relata nos comentários ao filme, ela mesma não soube lidar com o trauma de sua mãe – que, aos 11 anos, foi enviada para a Inglaterra e, mais tarde, aos Estados Unidos –, a qual nunca conseguiu lhe contar sua história e que, ao tentar tocar no assunto, inevitavelmente chorava. Com o filme e o contato que estabeleceu com outras “crianças”, Deborah passou a entender melhor o silêncio de sua mãe, suas esquivas e suas lágrimas.

Além de o ato de narrar, por si só, proporcionar uma forma de reorganizar o evento na consciência, exerce importante função no testemunho a figura do ouvinte (ou, no caso, do espectador). É ele quem propicia o significado final à narração. A transmissão simbólica do narrado adquire existência quando sai do âmbito dos atingidos pelos fatos. O espectador, como ouvinte a quem se dirige aquele que fala, simula o diálogo psicanalítico. Estabelece-se, assim, uma finalidade especial às experiências vividas.

No filme, tal finalidade está expressa em dois níveis:

1 – intenção da produtora de contar ao mundo fatos pouco conhecidos, também como uma necessidade interna de dar sentido à vida de sua mãe e, em consequência, à sua própria;

2 – as “crianças” encontram espaço para expor, a um grande público, suas próprias experiências, ocultas ao longo da vida como se por uma condição para a sobrevivência. A velhice torna esse processo ainda mais importante, uma vez que logo não haverá mais a possibilidade de narrativas em primeira pessoa.

Os dois níveis combinados tornam-nos, a todos, especiais. Sem ouvintes, essas histórias se perderiam. Nas palavras de Jeanne-Marie Gagnebin⁴, “testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro (...) porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente”. As vozes que nos chegam do passado indicam que é justamente este o nosso papel: não ir embora nunca.

⁴ GABNEBIN, Jeanne-Marie. “Memória, história, testemunho”. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. *Memória e (res)sentimento*. Campinas: Unicamp, 2001, p. 93.