



LITERATURA E CINEMA: REPRESENTAÇÕES DO TRAUMA DO HOLOCAUSTO EM *THE PAWNBROKER*, DE EDWARD LEWIS WALLANT

LITERATURE AND CINEMA: REPRESENTATIONS OF HOLOCAUST TRAUMA IN *THE PAWNBROKER*, BY EDWARD LEWIS WALLANT

Vanderléia de Andrade Haiski¹

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo investigar como o evento do Holocausto é representado na literatura e no cinema. Para tanto, escolheu-se a obra literária *The Pawnbroker* (1961), de Edward Lewis Wallant e a versão cinematográfica homônima, dirigida por Sidney Lumet em 1964, para exemplificar tais representações. Através do protagonista destas obras, o penhorista Sol Nazerman, é possível verificar como o trauma causado pelo violento evento do Holocausto é representado. Servirão como base para este trabalho pressupostos teóricos da teoria literária, bem como de outras áreas de conhecimento como a psicanálise.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Literatura. Trauma. Holocausto. *The Pawnbroker*.

ABSTRACT: This study aims to investigate how the event of the Holocaust is represented in literature and film. So, we chose the literary work *The Pawnbroker* (1961), written by Edward Lewis Wallant and the homonym film version, directed by Sidney Lumet in 1964, to exemplify those representations. Through the protagonist of these works, the pawnbroker Sol Nazerman, we can observe how the trauma caused by the violent event of Holocaust is represented. This work will be based on literary theory, as well as other areas of knowledge such as psychoanalysis.

KEYWORDS: Cinema. Literature. Trauma. Holocaust. *The Pawnbroker*.

“Depois de tempos de desastres e de grandes infelicidades; quando os povos fatigados começam a respirar. Então as imaginações, abaladas pelos espetáculos terríveis, pintam coisas desconhecidas, para aqueles que não foram testemunhas”.

(Denis Diderot)

O século XX foi marcado por grandes transformações e contrastes. A modernidade, ao mesmo tempo em que trouxe o desenvolvimento tecnológico, científico e das formas de produção e conduziu à busca pela racionalização, foi também um período marcado por grandes

¹ Mestranda em Letras – Literatura Comparada pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e Missões – URI – Campus Frederico Westphalen. E-mail: vanderleiadeandrade@hotmail.com



catástrofes, no qual a evolução da técnica foi empregada em atos cruéis. Dentre as barbáries ocorridas no referido século, destaca-se o Holocausto, no qual milhares de judeus foram mortos nos campos de concentração, sendo grande parte deles mulheres e crianças. Assim, este trabalho visa a investigar como se dá a representação de um dos eventos mais violentos da modernidade – o Holocausto – através de duas artes distintas: a literatura e o cinema. Para tanto, escolheu-se a obra *The Pawnbroker* (1961), de Edward Lewis Wallant, e a versão cinematográfica homônima, dirigida por Sidney Lumet em 1964, a fim de exemplificar tais representações. Por intermédio do protagonista destas obras, é possível verificar como o trauma causado pelo Holocausto é representado na literatura e no cinema.

O século passado pode ser pensado como um período marcado por massacres e guerras, verdadeiras catástrofes que, na maioria dos casos, continuam vivas na memória coletiva da humanidade. Entre os diversos massacres ocorridos, é plausível considerar a sociedade do século XX como a sociedade da “pós-Primeira Grande Guerra, pós-Segunda Guerra Mundial, pós-Shoah, pós-guerras de descolonização, pós-massacres no Camboja [...]. Mas esse prefixo ‘pós’ não deve levar a crer, de jeito nenhum, em algo próximo do conceito de ‘superção’, ou ‘de passado que passou’”(SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 63). Essas experiências traumáticas conservam-se na memória e no cotidiano de muitas sociedades. Esses eventos, capazes de massacrar toda uma nação, através dos variados meios de comunicação, repercutem no mundo inteiro, afetando direta e indiretamente toda humanidade. Dessa forma, a mídia, ao mesmo tempo em que reproduz essas catástrofes, muitas vezes apenas com o intuito de informar, também pode ser uma multiplicadora do trauma (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 64).

Nessa perspectiva, Seligmann-Silva (2005, p. 64) destaca que o “elemento traumático do movimento histórico penetra nosso presente tanto quanto serve de cimento para nosso passado, e essas categorias temporais não existem sem a questão da sua representação”. E a representação dessas categorias acontece através do jornal, artes, televisão, e até mesmo na fala cotidiana e em gestos, sonhos e silêncios, chegando, enfim, na literatura e no cinema. Os eventos traumáticos, como o Holocausto, foram expressos tanto em relatos de testemunho como em romances.

Para este estudo, elegeu-se o romance *The Pawnbroker* (1961), de Edward Lewis Wallant, cuja versão cinematográfica estreou nos anos seguintes. O autor serviu na Segunda Guerra Mundial e foi testemunha ocular de algumas das barbáries ocorridas naquele período. Durante



sua trajetória, Wallant escreveu quatro romances: *The Human Season* (1960), *The Pawnbroker* (1961) e, publicados postumamente, *The Tenants of Moonbloom* (1963) e *The Children at the Gate* (1964). Sua primeira publicação ganhou o prêmio, até então conhecido como Daroff Memorial Fiction Award, um respeitado prêmio concedido à ficção judaica, e que, desde então, foi renomeado como Edward Lewis Wallant Award (LAMBERT, 2009, p. 77). Segundo a crítica, apesar de ter escrito apenas quatro romances, com a sua morte aos 36 anos, Wallant levou consigo um vasto potencial como escritor. O romance *The Pawnbroker* (1961) foi recebido com entusiasmo pela crítica e pelo público e, em 1964, teve estreia a versão cinematográfica da obra, pela Cult Classic Films e com direção de Sidney Lumet.

A questão do Holocausto na Alemanha foi desencadeadora da discussão a respeito dos limites entre ficção, história e memória. Relacionando a questão de testemunho e memória, Seligmann-Silva cita a célebre frase de Theodor W. Adorno, que alega que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de que porque hoje se tornou possível escrever poemas” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 82). Por esse viés, nota-se como a questão do testemunho começou a ser discutida na Alemanha, pois o evento da Shoah é o eixo central da teoria que envolve testemunho e trauma. Assim,

a questão da representação da Shoah levou não apenas a teoria literária a se aproximar da historiografia, mas também a historiografia a se aproximar de uma abordagem mais qualitativa e a tentar englobar conceitos derivados da psicanálise, da teoria do conhecimento, da ética e da estética para tentar dar conta dessa representação que ocorre sob o signo de uma *aporía* (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 84).

Com relação ao trauma, Sigmund Freud pondera que, quando um indivíduo fixa-se em determinada parte de seu passado, ele tende a permanecer ali enclausurado, na tentativa de suportar a carga de sua vida e, assim, aliena-se do presente e do futuro. Esse comportamento apresenta-se de forma análoga no que é descrito por Freud (1996, p. 281-282) como neuroses traumáticas, as quais ocorrem especialmente por intermédio de episódios de guerra. O trauma é capaz de vincular um indivíduo ao passado e deter sua vida de tal forma que ele pode ignorar totalmente o presente e o futuro.



Existe uma indicação precisa de que a raiz da neurose traumática se situa em uma fixação no momento do acidente traumático, e essa situação violenta pode ser repetida regularmente através do sonho, capaz de conduzir o indivíduo a um retorno completo para o evento traumático. Dessa forma, o indivíduo revive tal situação como se ela não tivesse terminado, com a impressão de que essa circunstância ainda faz parte do presente (FREUD, 1996, p. 282-283). Nessa perspectiva, pessoas que vivenciaram ou foram testemunhas de situações traumáticas como o Holocausto rememoram esse acontecimento frequentemente, seja de forma consciente ou inconsciente, revivendo o sofrimento do evento traumático.

Freud (1996), a rigor, relaciona as neuroses traumáticas às neuroses espontâneas, considerando pontos de confluência entre ambas, como a moderação do funcionamento da psique, pois o termo traumático tem o sentido de “econômico”, porquanto se aplica “a uma experiência que, em curto período de tempo, aporta à mente um acréscimo de estímulo excessivamente poderoso para ser manejado ou elaborado de maneira normal, e isso só pode resultar em perturbações permanentes da forma em que essa energia se opera” (p. 283).

O trauma e a memória mantêm uma íntima relação. Para Maurice Halbwachs (2006), as lembranças permanecem coletivas e são lembradas por outros, mesmo tratando-se de eventos e objetos em que apenas um indivíduo esteve envolvido, pois jamais se pode estar só. Isso se explica pelo fato de cada indivíduo levar consigo e em si certa quantidade de pessoas que não se confundem, mesmo não estando presentes. Contudo, o autor argumenta que, para a memória individual tirar proveito da memória coletiva, é necessário que haja uma concordância com essa memória coletiva e que existam muitos pontos de contato entre elas para que as lembranças sejam reconstruídas sobre uma base comum.

O autor pontua ainda que a memória se constitui a partir do momento em que o indivíduo se torna um ser social e, por isso, é difícil lembrar-se da primeira infância, pois as impressões não estão ligadas a nenhuma base até que o indivíduo se torne um ser social. Quando se refere à memória coletiva, Halbwachs manifesta a ideia de que na memória de um grupo se destacam “as lembranças dos eventos e das experiências que dizem respeito à maioria de seus membros e que resultam de sua própria vida ou de suas relações com os grupos mais próximos, os que estiveram mais frequentemente em contato com ele” (HALBWACHS, 2006, p. 51). Assim, pessoas diferentes podem ter pensamentos ou lembranças em comum.



Por esse prisma, é imprescindível refletir sobre a maneira através da qual o cinema e a literatura se articulam, tendo em vista que o cinema reaproveita a literatura de forma tão intensa como fonte de inspiração para suas produções. Anelise Reich Corseuil (2009) afirma que a comparação entre o cinema e a literatura ilustra a dimensão intertextual das artes. Corseuil (2009) retoma a ideia de Stam (2000) de que a intertextualidade decorrente da adaptação cinematográfica é uma transformação de um “hipotexto” (texto original) que pode, em sua forma adaptada, sofrer variações por meio de uma série de operações como seleção, atualização, amplificação, crítica, concretização, extrapolação, analogização, popularização e recontextualização.

Conforme análise de Seymour Chatman (1992), qualquer tipo de narrativa como, por exemplo, cinema ou literatura, apresenta uma mesma estrutura de base, denominada *deep structure*, comum a todas as formas narrativas, seja qual for o seu meio de expressão, o que poderia ser um facilitador para a transição da narrativa entre uma arte e outra. Nessa perspectiva, sendo as narrativas também responsáveis pela transmissão de certos mitos, o cinema pode ser uma forma de discurso mítico, reforçando ideias e valores por vezes já expressados na literatura. Corseuil (2009, p. 373) sustenta que “a análise comparativa de um filme e de um texto literário serve, nesse sentido, para que se busque definir elementos que podem ser transferidos de um meio ao outro e aqueles que oferecem resistência e exigiram [...] uma narrativa menos linear, mas nem por isso menos vinculada ao cinema”. Dessa forma, nas relações existentes entre o cinema e a literatura, é importante considerar as especificidades e semelhanças de cada meio.

Corseuil (2009) menciona conceitos de Andrew (1984), segundo o qual “os filmes podem estabelecer uma relação com o texto literário que varia em grau de intensidade, expandindo, criticando e reatualizando o texto original” (p. 371). Assim, é fundamental ressaltar que o cinema possui uma linguagem própria, diferente do romance e, portanto, não se deve analisar um filme sob a ótica de sua fidelidade à obra literária, pois não há uma relação de fidelidade entre a literatura e o cinema, mas sim uma recriação. Em seu texto, a autora sustenta que a adaptação cinematográfica é uma obra independente, “capaz de recriar, criticar, parodiar e atualizar os significados do texto adaptado” (CORSEUIL, 2009, p. 372).

Ainda segundo análises de Corseuil (2009, p. 371), o termo “adaptação” pode ser utilizado para definir “qualquer relação semiótica de uma forma de expressão com outra”, envolvendo,



assim, os diversos meios artísticos como a música, a dança, o teatro, o cinema ou a pintura. Sob essa óptica, é imprescindível dar ênfase à tradução intersemiótica. Roman Jakobson (1999) foi o primeiro autor a definir tradução intersemiótica, dentre outras possíveis formas de interpretação dos signos verbais. Para o autor, “a tradução intersemiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistema de signos não-verbais (grifos no original)” (JAKOBSON, 1999, p. 65). Pelo mesmo viés, a produção cinematográfica *The Pawnbroker* é interpretação visual (não-verbal) da obra literária homônima.

Tratando-se de tradução intersemiótica, é necessário considerar as relações com vários outros textos e contextos que refletirão na obra a ser traduzida. Bernardo R. Espíndola (2008) pondera que

deve-se observar o contexto que envolve a tradução, para que se observe como outros textos interferem na semiose. Isso quer dizer que um texto nunca é traduzido isoladamente, mas em relação a outros textos – muitos dos quais, frutos de outras semioses – com os quais dialoga. A adaptação de um texto para o cinema, por exemplo, incorpora leituras ou convenções interpretativas desse texto que não estão no texto, mas em seu uso (ESPÍNDOLA, 2008, p. 03).

Assim, os aspectos presentes numa tradução intersemiótica levam em conta não apenas o texto em si a ser traduzido, mas também outros elementos como a época, a cultura, além de todo o contexto em que a tradução é efetuada, considerando as especificidades e as relações intertextuais de cada arte, como o cinema e a literatura. No caso de *The Pawnbroker*, a versão cinematográfica manteve-se em grande parte muito semelhante à obra literária, expressando certa “fidelidade” na transição da literatura para o cinema, embora este não seja de modo algum o objetivo da adaptação fílmica. Um dos motivos que possibilitaram tal semelhança entre a obra literária e a versão cinematográfica é a época de produção de ambas as artes. O romance foi escrito em 1961 e, logo em seguida, em 1964, ganhou as telas do cinema. Outro aspecto importante é o contexto de produção do filme. Assim como no livro, o filme se passa no Harlem, em Nova Iorque. O contexto sócio-histórico é o mesmo em ambas as obras, o que permite uma transição da literatura para o cinema com muitas semelhanças entre as obras.

A representação do trauma do Holocausto, no romance e no filme, se dá através do personagem principal Sol Nazerman. Em *The Pawnbroker*, Nazerman, que, na época do nazismo



testemunhou sua esposa e seus filhos serem assassinados em um campo de concentração, relembra constantemente esse acontecimento e, emocionalmente morto, percorre uma longa trajetória até reafirmar sua humanidade. As obras abordam a questão do trauma causado pelo Holocausto de forma contundente e emocionante através da trajetória e memórias de Sol Nazerman, um penhorista que mora no Harlem, em Nova Iorque, e que, após as situações de violência extrema por ele vivenciadas, torna-se claramente um homem solitário, isolado do mundo e que não consegue desvincular-se de seu passado atroz.

O personagem Nazerman sente-se deslocado em uma sociedade onde pessoas consideradas “normais” cometem atos bárbaros capazes de dizimar sua família. Haveria neste mundo refúgio seguro? E outro mundo haveria? Pois se houvesse, não haveria um ser capaz de salvá-los das atrocidades do Holocausto? Sol expressa sua desilusão quando declara: “Eu não confio em Deus ou políticos, ou jornais, ou músicas ou artes. Eu não confio em sorrisos, ou roupas ou edifícios ou paisagens ou cheiros [...] Eu não confio em nomes. Eu não confio em expressões ou cores ou em sentir a textura” (WALLANT, 1961, p. 114). Com a tentativa do Holocausto de anular sentimentos, emoções, sensações, enfim, o que há de mais humano em um indivíduo, Sol parece perder sua sensibilidade e confiança naquilo que o cerca. Para ele, apenas o passado existe, sem qualquer esperança ou expectativa alguma no futuro.

Para o protagonista, homens “normais” não são confiáveis, pois foram eles que assassinaram a sua família e não importava onde estivesse, como saberia se os homens normais que o cercavam não agiriam de modo cruel novamente? Em umas de suas mais contundentes declarações, o personagem afirma: “Mas, acima de tudo, eu não confio em pessoas e nos seus discursos, pois eles tem criado o inferno com aquele discurso, pois eles têm provado não merecer existir pelo o que eles são” (WALLANT, 1961, p. 115). A declaração de Nazerman expõe o poder dos seres humanos em dominar uns aos outros, a dissimulação através de discursos para acobertar seus atos bárbaros e a insensibilidade diante do próximo. Assim, envolvido por esse clima sombrio, o próprio protagonista se torna uma pessoa que não demonstra seus sentimentos, a ponto de ser questionado: “Não existe nenhuma emoção que restou em você? Digo, você não sente pena ou amor...” (WALLANT, 1961, p. 147). A insensibilidade que predomina nos homens que destruíram a família de Nazerman, agora é parte dele próprio. Esses mesmos diálogos,



reproduzidos da obra literária, são expressos na versão cinematográfica, conforme aqui descritos, reafirmando a proximidade entre essas duas obras.

Vale lembrar ainda que, para muitos sobreviventes do Holocausto, a memória guarda com grande clareza os acontecimentos terríveis, conforme constatou Charlotte Delbo em suas pesquisas na Universidade de Yale, ao que a autora chama de “memória profunda”. Delbo, também sobrevivente do Holocausto, em sua obra *Days and Memory*, apresenta a seguinte declaração:

Auschwitz está tão profundamente registrado em minha memória que eu não posso esquecê-lo por nenhum momento. – Então, você está vivendo em Auschwitz? – Não, eu vivo ao lado. Auschwitz está lá, imutável, preciso, mas envolvido no revestimento da memória, um revestimento impermeável que o isola do meu próprio presente (DELBO, 2001, p. 2).

Assim, esses sobreviventes constantemente têm o sentimento de que nunca deixaram o lugar onde milhares de pessoas foram maltratadas e mortas. A nitidez de suas lembranças conduz os sobreviventes a uma luta com a própria memória, pois “[e]les também parecem ter morrido durante aqueles anos terríveis, sendo agora fantasmas que se autoperseguem” (HARTMANN, 2000, p. 214). Nesse sentido, é relevante ressaltar que o personagem Narzeman frequentemente tinha pesadelos que o reconduziam à situação traumática do Holocausto. Desse modo, o personagem estava constantemente vinculado aos eventos traumáticos por ele sofridos. Durante o dia, a memória frequentemente trazia à tona as situações violentas vivenciada por Nazerman, e à noite, tais circunstâncias eram revividas pelo personagem através dos sonhos. Portanto, sua fixação no passado era continuamente reforçada, numa relação em que o trauma e a memória não podem ser desvinculados. Por vezes, uma situação do cotidiano, ou seja, não traumática, conduzia o personagem à lembrança de uma situação traumática vivenciada no passado. Tanto no romance quanto no filme, o protagonista tem nove *flashbacks* por intermédio dos quais o seu passado traumático é representado.

Apesar das similaridades de *The Pawnbroker* na literatura e no cinema, Lumet fez algumas mudanças na adaptação fílmica a fim de torná-la também uma obra única e distinta. Entre as diferenças apresentadas no romance e no filme, as mais notórias são as que diferem o final da obra literária do final da adaptação fílmica. Primeiramente, o romance termina quando Sol



Nazerman faz uma ligação para Morton e procura pela “face imaculada de Marilyn Birchfield” (WALLANT, 1961, p. 273), enquanto que no filme, Nazerman não procurou ninguém, nem seu sobrinho e tampouco Marilyn Birchfield. A segunda diferença pode ser observada na cena em que o personagem Jesus morre, pois, sua morte, no romance, é similar à morte do filho de Nazerman, e na versão cinematográfica, Jesus permanece no lado oposto de Nazerman quando o tiro é disparado. Embora existam algumas similaridades entre as duas versões da morte de Jesus, o filme não deixa tão claro que esta morte é um segundo evento traumático que traz a memória de Nazerman o seu primeiro trauma: a morte do seu filho no campo de concentração. E, por fim, a terceira diferença é notória no fato em que o protagonista chora duas vezes no filme, enquanto que no romance, Nazerman é incapaz de chorar até o momento final da obra, acontecimento que demonstra sua preparação para o luto. No filme, ao chorar mais que uma vez, suas lágrimas finais têm um tom menos significativo que no romance.

Pode-se observar, então, que, na obra literária, as situações violentas e traumáticas do Holocausto foram minuciosamente descritas, enquanto que, no cinema, a utilização de imagens para representação de tais lembranças reforçou a ideia de trauma exposta no livro. É válido lembrar que o período de produção de ambas as obras é bastante próximo, bem como o contexto sócio-cultural no qual elas foram produzidas é o mesmo. Assim, embora o cinema e a literatura utilizem elementos bastante distintos para a sua representação, esses fatores contribuíram para a proximidade da transição da obra literária para a versão cinematográfica. Dessa forma, embora sendo artes distintas, em *The Pawnbroker*, literatura e cinema expressaram de forma bastante similar o trauma do Holocausto vivenciado por seu personagem central. Considerando-se, portanto, as similaridades e algumas diferenças entre essas artes, é possível afirmar que a literatura e o cinema se complementam na representação do sobrevivente do Holocausto e em suas dificuldades com relação ao trauma e ao testemunho.

Referências

CHATMAN, S. What Novels Can Do that Films Can't (and Vice Versa). In: MAST, G.; COHEN, M.; BRAUDY, L. (Orgs.). *Film Theory and Criticism*. Oxford: OUP, 1992. p. 403-419.



CORSEUIL, A. R. Literatura e cinema. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009.

DELBO, Charlotte. *Days and Memory*. Translated by Rosette Lamont. Illinois: Malboro/Northwestern, 2001.

ESPÍNDOLA, B. R. Tradução, transcrição e intertextualidade: a semiose intermídia. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, 11., 2008, São Paulo. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/061/BERNARDO_ESPINOLA.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2011.

FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: conferências introdutórias sobre psicanálise (Parte III)*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: 1996. Vol. XVI.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HARTMAN, Geoffrey H. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 207-235.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1999. 166 p.

LAMBERT, J. *American Jewish Fiction*. Philadelphia: The Jewish Publication Society, 2009.

SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

THE PAWNBROKER. Direção de Sidney Lumet. EUA: DVDRip, 116 min. p/b. 1964.

WALLANT, E. L. *The Pawnbroker*. Estados Unidos da América: HBJ, 1961.