

Trauma e reconhecimento em *A chave de Sarah*

Juliana Jabor*

O drama *A chave de Sarah* (*Elle s'appelait Sarah*, no original francês). dirigido e escrito por Gilles Paquet-Brenner, baseado no livro de Tatiana de Rosnay, retrata uma zona cinzenta da história francesa durante a 2ª Guerra Mundial: o colaboracionismo francês liderado pelo Marechal Pétain que prendeu e entregou 76 mil judeus para os nazistas.

A partir do drama de Sarah e sua família, somos apresentados ao episódio de 16 de julho de 1942 quando a polícia francesa retirou das suas casas 12 mil judeus em Paris (inclusive crianças e mulheres) e os colocaram no Velódromo da capital. Dali, os judeus eram levados para acampamentos na França e, em seguida, para os campos de extermínio na Polônia.

O primeiro tempo da narrativa, 1942, retrata acontecimentos reais cuja participação de parte dos franceses – quer seja pela conivência, quer seja pela neutralidade – marcou a história da França para sempre.

Primeiro Ato

Cena 1

Paris, 16 de julho de 1942. Sarah, 8, Michel, 5, brincam embaixo dos lençóis, riem e fazem cosquinhas um no outro. A mãe das crianças abre a porta do apartamento esmurrada por policiais. Sarah corre para a sala para ver o que está ocorrendo. Os policiais perguntam onde estão o marido e o filho caçula.

* Psicanalista, membro associado ao Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ). Mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (PPGAS).

Sarah volta para o quarto e, para salvar o irmão, diz-lhe que se esconda no armário. Michel reluta, Sarah insiste. Abre o armário e diz que é um jogo igual ao que brincaram na véspera:

– “Promete que não se mexe. Volto logo”, diz Sarah, trancando a porta do armário.

Assistimos aos policiais procurando Michel e não o encontrando. Como Sarah, torcemos nesse momento para que o irmão não seja descoberto.

Cena 2

Mas, logo em seguida, acompanhamos os policiais levando Sarah, a mãe e o pai embora enquanto Michel fica no armário. Somos, então, tomados por um sentimento de angústia extrema. Desamparados, nos sentimos como Michel, esperando sozinho no armário, sem saber quando e se sairá do armário.

Cena 3

Depois que a família é capturada, o diretor corta e adentramos num segundo tempo da narrativa que se passa em 2009. Com certo alívio, somos apresentados à personagem de Julia (Kristin Scott Thomas): uma jornalista americana radicada em Paris, de 40 e poucos anos. Provisoriamente, saímos do passado e estamos num terreno menos inquietante, de uma Paris cosmopolita e sem guerra.

A propósito da indenização do governo francês para uma vítima do episódio do Velódromo, Julia está fazendo uma matéria para a revista em que trabalha. Todavia, como nos conta Julia, não há uma foto sequer de dentro do Velódromo, apenas uma foto de um ônibus a caminho do local.

Nessa cena, Julia e a equipe da revista estão debatendo sobre o episódio enquanto assistem em uma TV ao discurso de 1995 do então presidente Jacques Chirac, reconhecendo o alinhamento do governo francês ao nazismo e pedindo desculpas às vítimas.

Gostaria de aproximar essa tentativa francesa de apagamento da memória ao mecanismo de renegação ou recusa da realidade freudiano, *Verleugnung*, mas sobretudo ao uso que Ferenczi faz desse mecanismo a partir da noção de desmentido. Para Ferenczi, o trauma se torna desestruturante quando o reconhecimento é recusado pelo outro ou, nos termos ferenczianos, quando o sujeito é desmentido.

Como resumem Gondar & Antonello:

Desmentir envolve o descrédito da percepção, do sofrimento e da própria condição de sujeito daquele que vivenciou o trau-

ma, de forma que não se nega o evento, mas o sujeito. Reconhecer é o avesso disso: implica dar crédito ao trauma, validando as percepções e sentimentos daquele que sofreu a violência (2016, p. 19).

Nós, psicanalistas, sabemos que o reconhecimento fora do seu tempo, embora não altere a realidade dos fatos passados, reafirma a existência do sujeito e, com isso, possibilita a recriação do presente.

Como veremos, o reconhecimento do genocídio cometido contra os judeus vai se efetuando, ao longo da narrativa, através do reconhecimento do trauma de Sarah por Julia.

Cena 4

Após poucas cenas mais palatáveis da Paris de 2009, somos reconduzidos – como num carrinho de trem-fantasma – ao horror, e assistimos, perplexos, à cena das famílias no Velódromo, em condições sub-humanas. Corpos sendo atirados no centro da arena, pessoas defecando no chão, crianças correndo em torno na pista do velódromo, famílias inteiras na arquibancada, desesperadas. Somos tomados pelo barulho, luz, calor e cheiro do evento. E, mais uma vez, ficamos divididos sem saber se Michel deveria ou não estar ali.

Será que não seria preferível ficar no armário com a ilusão (dele ou nossa?) de que um dia seria encontrado, do que ser exposto ao horror e, provavelmente, exterminado? E há vida depois da experiência do horror? Essas são algumas das questões que percorrem a cabeça do espectador ao longo do filme.

Ademais, a narrativa mantém o suspense se Michel vai ser ou não salvo. E, o armário estando fechado, Michel permanece vivo e morto ao mesmo tempo, como no experimento do gato de Schrödinger. Mas, como analistas, sabemos que não dá para permanecer nesse impasse, pois aquilo que fica trancado, sempre retorna, de uma forma ou de outra, ainda que seja nas gerações seguintes.

Cena 5

Julia está fazendo uma obra no apartamento da família do marido no Marais (bairro historicamente judeu) para onde ela, o marido e sua filha adolescente se mudarão. Ao mesmo tempo, descobre uma gravidez não planejada, mas há muito desejada, e entra em conflito com o marido que não quer ter mais filhos.

Cena 6

Numa visita à avó do seu marido, Julia descobre que a família de seu marido (avós e pai) se mudara para o apartamento em agosto de 1942 (mês seguinte ao episódio do Velódromo).

Cena 7

Intrigada pela proximidade das datas, durante sua pesquisa para o artigo, Julia pede ao arquivista do Museu do Holocausto para checar se os moradores do apartamento poderiam ter sido “retirados” em julho de 1942, como tantos outros judeus.

O arquivista pergunta a Julia se ela quer mesmo desencavar essa história e avisa: ninguém sai dessa história sem cicatriz. Julia pergunta se ele tem cicatriz, e ele responde que a cicatriz é inevitável pela natureza do seu trabalho, mas que saber a verdade é também catártico.

O arquivista confirma sua suspeita e entrega a Julia uma foto de Sarah e de seu irmão, Michel, dois rostos e dois nomes. Sarah e Michel são, então, apresentados a Julia que, agora, como nós, tem esperança de encontrá-los vivos.

Cena 8

Paralelamente, acompanhamos a fuga de Sarah e o acolhimento por uma família de camponeses.

Cena 9

Sarah está na casa dessa nova família e chegam policiais franceses em sua busca. Na hora em que o policial desiste de procurá-la, Sarah sai de detrás de uma cômoda no sótão, onde ela estava escondida, e diz para sua nova “mãe”: “– Meu verdadeiro nome é Sarah, Sarah Starzincki”.

Numa cena anterior (que não descrevi), Sarah tinha dito para sua nova “mãe” que se chamava Michel. Chamo a atenção que o título original do filme é *Ela chamava-se Sarah*. Nesse momento do filme, sentimos como se Sarah pudesse se separar da sombra do seu irmão e do seu passado trágico e se apropriar da sua história. Como Julia, nutrimos a esperança da sua sobrevivência não apenas física, mas psíquica.

Cena 10

Voltamos para Julia e assistimos a sua investigação sobre o comprometimento da família do seu marido na tragédia dos antigos moradores do apartamento. Julia prefere lidar com a realidade, por mais perturbadora que seja, do que

compactuar com a hipocrisia. Julia não está disposta a recalcar nada seu no armário nem a renegar os acontecimentos reais que agora fazem parte da sua vida, participando do desmentido.

Julia vai atrás do seu sogro para saber a verdade. Embora o apartamento estivesse vazio quando ele e os seus pais se mudaram, havia um cheiro forte cujo fedor seu pai atribuía a um rato morto, conta-lhe o seu sogro. Mas, logo no segundo dia, apareceu uma menina com uma chave do armário.

Cena 11

Narrado pelo sogro de Julia, assistimos a Sarah entrando no apartamento em disparada com a chave na mão em direção ao quarto. Ao lado do sogro de Julia, na época também criança, Sarah destranca o armário e se depara com o cadáver do seu irmão. E, novamente, somos tomados pelo horror.

É possível continuar a viver com o peso da culpa pela morte do irmão? Sabemos da ambivalência do sentimento entre irmãos. Quem nunca fantasiou que o intruso do irmão desaparecesse, para ficar sozinho com papai e mamãe? Mas o que acontece quando a fantasia se torna realidade?

Acrescente-se a isso a ausência de uma fala dos pais responsabilizando-se por Michel, como, por exemplo: “Você só quis protegê-lo. E a responsabilidade era nossa, que somos os pais e os adultos. E você é criança e irmã”.

Mas, ao contrário disso, seus pais não sobreviveram à tragédia para testemunhar. E ainda, antes de serem levados para o campo de concentração, desesperados diante da situação, reafirmam a Sarah sua culpa quando a recriminam de ter deixado o irmão trancado no armário.

Segundo Ato

Até o fim do **Primeiro Ato**, o filme está editado, de modo que sabemos sempre um pouco antes de Julia dos acontecimentos da vida de Sarah. Mas, a partir do momento em que o armário foi aberto, passamos a descobrir junto com Julia a história de Sarah. E, junto com ela, passamos a nutrir a esperança de que Sarah tenha conseguido se recobrar do trauma e tocado a sua vida para a frente.

Ao mesmo tempo, acompanhamos Julia dando um novo sentido em sua vida através da sua descoberta da história de Sarah.

Sigamos em frente

Cena 12

O sogro de Julia lhe conta que seu pai nunca mais falou sobre o assunto, pois trancou a história no armário. No entanto, deixara uns papéis, antes de falecer, no cofre do banco que, talvez, pudessem dar alguma pista de Sarah.

Cena 13

Julia, então, destranca esse armário e encontra cartas trocadas entre o pai adotivo de Sarah e o avô do seu marido, que passara a ajudar Sarah financeiramente. E assim, a partir da narração dessas cartas, assistimos a um futuro possível para Sarah. Acompanhamos uma sequência de planos de Sarah crescendo, trabalhando no campo, conhecendo o mar e, então, partindo da casa dos pais adotivos rumo a um outro caminho.

Cena 14

Julia, então, intensifica sua busca por Sarah, ao mesmo tempo em que resolve não interromper sua gravidez. Nessa busca, Julia descobre que ela se mudara para Nova York (cidade natal de Julia) onde se casou, mudou o sobrenome e teve um filho. Procurando Sarah, Julia vai se reencontrando.

Cena 15

Julia vai a NY. Encontra a casa onde Sarah morou. Mas, conversando com a atual mulher do marido de Sarah, descobre que ela não suportou. Assistimos então, a Sarah, agora mulher adulta, numa passagem ao ato, jogando seu carro em direção a um caminhão na contramão.

O filme *A chave de Sarah* aborda duas dimensões da pulsão de morte que aparecem na obra de Freud, de forma sistemática, a partir de 1920 com a publicação de *Além do princípio do prazer*.

A primeira dimensão seria a expressão da pulsão de morte na guerra propriamente dita; a pulsão de destruição para *fora* em direção ao outro quando do desintrincamento pulsional. Enquanto Eros promoveria ligações e construções em direção à vida, a pulsão de morte impulsionaria o sujeito na direção da destruição e do desligamento e, portanto, da morte.

A segunda dimensão seria a “descoberta” do funcionamento da pulsão de morte para *dentro* e para além do princípio do prazer-desprazer, revelada na “compulsão à repetição” que Freud localiza tanto no jogo do neto (*Fort-Da*) para lidar com os momentos da ausência da mãe, bem como nos sonhos traumáticos das neuroses de guerra.¹

¹ No jogo do *Fort-Da* a criança, apesar do desprazer causado pelo momento inicial da brincadeira, transforma sua posição passiva em ativa: é ela quem manda a mãe embora e a traz de volta.

Vale lembrar que o texto foi publicado dois anos após o fim da Primeira Guerra e o início da gripe espanhola, que matou mais de 50 milhões de pessoas. Sua filha Sophie, com quem Freud tinha uma ligação fortíssima, morrera recentemente da gripe, com 26 anos. Como um homem do seu tempo, Freud sentiu a experiência da guerra e da pandemia. Como psicanalista, se deparou com casos de neuroses de guerra. E, como pai, viveu na pele o luto da perda prematura da filha.

Como seria possível para Sarah viver consumida pelo sentimento inconsciente de culpa, sob a sombra do cadáver do irmão e sob o jugo do superego? Afora a vivência do horror do Velódromo, do acampamento e do desaparecimento/morte dos pais. E, acima de toda essa violência, como viver sem ninguém para reconhecer a sua história e, portanto, para validar a sua existência?

O que é possível de ser feito diante da devastação psíquica sofrida por Sarah? Sabemos que, quando o psiquismo fica impedido de representar, a clivagem vem como uma ação possível, além do princípio do prazer-desprazer, para que a pessoa continue a viver a despeito do traumatismo.

Contudo, seguindo o pensamento de René Roussillon, o clivado também pressiona para retornar. Sem dúvida, no caso de Sarah, a pressão do clivado era tamanha que ela não suportou mais a dor, tirando sua própria vida.

A questão reside na impossibilidade de o traumatismo ser representado posta a interrupção dos processos de simbolização, o que inviabiliza a mediação pelo recalque e a vigência do princípio de prazer. (...) Com isso, o psiquismo passa a funcionar proeminentemente sob compulsão à repetição submetido pela pressão do retorno das partes clivadas (MELLO; HERZOG, 2016, p. 19).

Todavia, gostaria de sublinhar que o nome original do filme não é *A chave de Sarah* e sim *Ela chamava-se Sarah*. Não é trivial essa diferença de título. Na tradução em português, é a “chave” que parece determinar o destino de Sarah, ao passo que no título original o que prevalece é a nomeação e individuação de Sarah. Afinal, Sarah constituiu um futuro possível para além da desgraça que se abateu em sua vida, ainda que o preço tenha sido a clivagem.

Cena 16

Julia acredita também nesse futuro de Sarah (e no dela própria), pois continua procurando por Sarah; agora através do filho de Sarah que está morando na Itália. Assistimos, então, ao encontro de Julia e de William num restaurante em Florença.

Julia se apresenta e diz que quer conversar sobre o apartamento do Marais. William fica em estado de choque com o relato de Julia, diz que sua mãe não é judia, que nunca teve um irmão e vai embora. No intuito de proteger seu filho, Sarah deixou no armário uma parte de si, junto com seu irmão.

Terceiro Ato

Cena 17

William decide conversar com o pai para tirar a limpo sua história. O pai confirma a história de Julia e lhe diz que sua mãe era a pessoa mais triste do mundo, como se tivesse uma área cinzenta e reservada que não era acessível ao outro. Confessa que durante dez anos tentara em vão tirar Sarah da depressão.

É interessante esse relato do pai de William, pois demonstra claramente a clivagem narcísica diante do trauma, que divide o eu do sujeito em duas personalidades distintas: “uma parte sensível, brutalmente destruída, e uma outra que, de certo modo, sabe tudo, mas nada sente” (FERENCZI, 1931/2011, p. 88). No intuito de diminuir a pressão do clivado sobre o aparelho psíquico, o sujeito fica desafetado, pois toda a relação traz à tona o perigo do retorno da parte clivada e, portanto, da atualização do trauma.

Conta-lhe também que sua mãe o teria batizado às pressas, pois tinha muito medo que seu destino fosse o mesmo de sua família, caso sua ascendência judia fosse descoberta. Sarah estava equivocada.

2 anos depois

Cena 18

O espectador é transportado para NY de 2011. Vemos Julia empurrando a filha pequena no carrinho pelo Central Park. Ela havia se separado do marido e voltado para NY, sua cidade natal.

William e Julia se encontram num restaurante com uma vista bonita de Manhattan. William pergunta à filha de Julia seu nome e a menina, segurando uma girafa de borracha, responde “Lucy”.

William e Julia conversam durante bastante tempo e ele conta como sua vida foi inteiramente resignificada após descobrir sua história. E, profundamente grato, William diz a Julia que ela lhe permitiu conhecer finalmente sua mãe.

Nessa última cena do filme, a câmera dá um close no carrinho com a girafa dentro, vai para os dois na mesa e em seguida abre para a filha de Julia brincando junto à janela do restaurante. E Julia comenta:

- Lucy é tão adorável.
- Lucy? Lucy é a girafa.
- E como ela se chama?
- Sarah

William começa chorar e, abraçado a Julia, agradece. A câmera fecha em Sarah e assistimos emocionados à chave para abertura de uma nova vida, e ela se chama Sarah.

Junho de 2023

Juliana Jabor

julianajabor@gmail.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

FERENCZI, S. (1931). *Análise de crianças com adultos*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 79-96. (Obras completas, 4).

FREUD, S. (1920) *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18).

GONDAR, J.; ANTONELLO, D. F. O analista como testemunha. *Psicologia USP*, São Paulo, 27 (1), p. 16-23, 2016.

MELLO, R.; HERZOG, R. Clivagem traumática e processos de simbolização. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, p. 15-27, 2016.