

Gestos

Rememorativos

Nuno Lisboa **PAR**
27

Não se pode dizer nada sobre um filme: face ao ecrã, a imobilidade e o silêncio caracterizam a experiência hermética do espectador sujeito aos efeitos de memória do dispositivo cinematográfico. Falar ou escrever a partir de um filme implica antes de tudo dar conta de uma experiência de memória, necessariamente diferida. O carácter problemático dessa tarefa é materializado nas fotografias feitas por Sugimoto no interior de salas de cinema, onde tenta fixar numa única imagem a duração de um filme, do primeiro ao último fotograma. Na fotografia, o ecrã emite apenas uma luz branca, enquadrada na arquitectura da sala, aparentemente deserta, como as primeiras fotografias de Daguerre desertificaram as ruas de Paris. Demasiado permeável, exposto à duração, o suporte fotográfico sobrepõe as imagens que no filme se sucederam umas às outras. A acumulação resulta na escassez, o excesso converte-se em vazio.

No âmbito das capacidades particulares do cinema para dar a ver as imagens paradoxais da memória, pretende-se aqui, a partir de alguns filmes, observar brevemente três formas de colocar em cena a própria experiência da rememoração, através do gesto e da palavra filmados. Na linearidade da descrição, será necessário, por um lado, analisar os gestos concretos de corpos que agem no presente face à câmara, no confronto físico com o espaço e o tempo da memória e, por outro, observar os próprios gestos da câmara e o modo como faz face aos acontecimentos que produz. Os filmes - de Claude Lanzmann, Shoah (1985); de Werner Herzog, Little Dieter Needs to Fly (1997); de Rithy Panh, S21 - La Machine de Mort Khmère Rouge (2003) - não são apenas filmes sobre acontecimentos passados recordados pelos seus protagonistas. Quando as situações em causa se referem

a experiências "face ao extremo" – a resistência humana face à radicalidade da morte, o genocídio organizado, o quotidiano do crime – das quais "não podemos encontrar uma forma de apresentação sensível adequada à sua ideia ou, inversamente, um esquema de inteligibilidade correspondente à sua potência sensível", o excesso de presença da imagem cinematográfica pode trair a singularidade do acontecimento, rebelde a toda a apresentação sensível integral¹. Cada um destes projectos, ao colocarem em cena a experiência do testemunho através da recomposição dos gestos de outrora, provocam o reencontro com uma situação desprovida, à época, da mediação da linguagem. A temporalidade particular do testemunho não pode portanto ser a recordação, porque esta supõe uma narrativa organizada por um sujeito, quando, precisamente, o "sujeito" estava ausente no momento do acontecimento, o qual não pode, neste sentido, pré-existir à palavra que o enuncia. Ele é o seu contemporâneo e não o seu referente. Não há anterioridade do acontecimento sobre o testemunho.²

No filme de Werner Herzog – *Little Dieter needs to fly* – trata-se ainda da recordação. Um herói da guerra do Vietname regressa ao território muitos anos depois para visitar os lugares da prisão e da tortura. Face à câmara, reconstitui os gestos da sua captura, deixando que lhe atem as mãos por trás das costas. Agachado, enquanto olha directamente para a lente e, conseqüentemente, para o espectador, confidencia: "This is getting too real for me". Ao prosseguirem pela selva, a câmara segue a marcha apressada dos novos guardas fardados que levam o seu prisioneiro pelos caminhos já trilhados. Vêmo-los afastando-se de costas voltadas para o aparelho e, conseqüentemente, para nós, enquanto ouvimos a narração em off: "Vocês vão aí atrás de mim e não podem saber a velocidade a que bate o meu coração". Já de frente, face à câmara, o protagonista prossegue a narração no palco da memória voluntária. De um só fôlego, conta uma história que parece já ter repetido muitas vezes: um anel que lhe foi roubado por um dos guardas sob a ameaça de amputação do dedo; a denúncia feita por si próprio aos outros militares; o castigo rigoroso do ladrão a quem afinal cortam o dedo; a devolução definitiva da relíquia. No presente, ao lado do figurante impassível que faz o papel do antigo guarda, o narrador ilustra o discurso efusivo com os gestos expressivos do seu próprio papel, mimando os braços que no passado se puxaram um ao outro, indicando a marca do anel, pegando na mão do figurante, ilustrando com as mãos o sangue projectado no ar pela amputação imaginária. No final, o protagonista desfaz o simulacro do passado e retorna ao presente, sorri e abraça o seu guarda, consolando-o numa língua que ele não entende: "Don't worry, this is only a film... and you still have your finger!"

Na empatia das palavras com a expressividade dos gestos, observa-se o trabalho da memória afectiva: não apenas a memória fotográfica dos factos, dos gestos e das acções, mas uma experiência interior que, induzida pelo retorno ao lugar, permite a reminiscência dos sentimentos do passado. "O testemunho guardou a recordação do que mais o impressionou, desembaraçou-se das recordações dos elementos mais comuns. O que resta é então mais puro, mais condensado, mais consistente e mais exacto que o próprio acontecimento."³ Na manifestação voluntária da memória, a voz – in e off – projecta o passado ausente no presente visível. Neste regime de representação da memória, "a palavra faz ver segundo duas operações: uma operação de substituição (que coloca "sob os olhos" o que está distante no espaço ou no tempo) e uma operação de manifestação (que faz ver o que é intrinsecamente retirado à vista, as motivações íntimas que fazem mover os personagens e os acontecimentos)."⁴ Nesta operação dupla, o discurso disciplina a memória, podendo alternar agilmente entre as posições do narrador, do protagonista e dos figurantes, mas distinguindo claramente cada um dos lugares, o presente e o passado, a presença e a ausência, a realidade e a ficção.

Pelo contrário, o palco da memória montado por Rithy Panh em *S21 – La machine de mort Khmère rouge* não está constringido às fronteiras da memória voluntária. A reconstituição dos gestos em *S21* parece evoluir na "zona de penumbra"⁵ entre o automatismo e a lucidez que caracteriza o comportamento maquinal, fora da alçada da consciência. Já não se trata aqui de recordar um acontecimento excepcional, mas antes, como em *Shoah*, de dar a ver uma cadeia de actos quotidianos. Em *S21*, no antigo campo de concentração com o mesmo nome, a câmara regressa ao lugar do crime e volta a reunir os carrascos e as vítimas num reencontro inédito entre os vivos e os mortos. Nos corredores abandonados do edifício, reinicia-se o vaivém dos guardas que reconstituem os gestos de trabalho da "máquina de morte". Face ao genocídio no Camboja, o cineasta sublinha que "é preciso encontrar um método de trabalho que se adapte ao tema. Para este, trabalhamos sobre a repetição, reconstituindo as cenas numerosas vezes. A memória regressava, afinando-se em cada nova filmagem."⁶

Num longo plano-sequência, num movimento que atravessa o tempo, a câmara segue um desses funcionários que volta a abrir e a fechar as portas rombas da prisão, gritando as mesmas ordens que agora ecoam no espaço aparentemente vazio, à medida que agride e insulta um e outro prisioneiro, apontando o punho na direcção do fantasma que não conseguimos ver. Quando, às ordens do colega, entra numa das celas colectivas, dirige-se directamente ao lugar onde

estaria o detido que vai algar e recolher. Quando o guarda entra na cela, a câmara que seguia os seus movimentos no corredor estanca no limiar, recebendo caminhar sobre os fantasmas dos prisioneiros, observando da ombreira da porta a agitação súbita dos gestos do torcionário. “Incapaz de descrever claramente por palavras o seu trabalho à época, Poeuv aceita mostrar o que fazia quando era guarda. Dentro da grande cela, ele mima. Executa os seus gestos de outrora com minúcia, que regressam simplesmente, mecanicamente. O seu corpo conservou a memória dos movimentos que fazia na prisão. Cada atitude é acompanhada de ordens que Pouev grita como se, subitamente, nesta divisão vazia, cinquenta prisioneiros estivessem novamente sob a sua responsabilidade: - Quando estou de guarda, verifico os cadeados quatro vezes por dia. Sacudo o cadeado e a barra de ferro, verifico. Está tudo bem. Passo à outra fila. Sacudo o cadeado e verifico a longa barra de ferro, está tudo bem. Vou para o meio. No meio, ali. Esta fila, de pé! Começo a remexer. Apalpo aqui e ali. Vejo nos bolsos. Tenho medo que tenham uma caneta e que abram as veias com ela. Tenho medo que escondam parafusos e que os engulam para se matarem. Volto ao meio. Sentados! Não se mexam! Passo a esta fila. Levantem-se! De pé! Levantem as mãos! Começo a remexer. Vejo, apalpo os bolsos, o tamanho. Apalpo, vejo se têm uma caneta para abrirem as veias, ou parafusos que pudessem engolir para morrerem. Venho para o meio. Sentados! Não se mexam! Volto-me... Tu! Quem te disse para tirares a camisa? Sem autorização do guarda, tu ousas despir a camisa? Queres enforcar-te com a tua camisa? Dá-me a tua camisa! Tiro-lhe a camisa e levo-o para fora. Ele pára, o seu rosto não exprime nada. Pouco a pouco, regressa à realidade de hoje.”⁸

Face à “experiência inexperenciada” do antigo carrasco, a “cronologia dos gestos” desenvolvida por Rithy Panh visa produzir um efeito de reflexão: os gestos quotidianos do crime, “ao serem reconstituídos no seu território original, voltam a mergulhar o carrasco na realidade de então, permitindo abrir uma fenda na memória encerrada dentro da defesa universal daquele que apenas responde às ordens, sob ameaça de morte. Durante quase três anos, encontrávamo-nos de três em três meses. No início, eles rejeitavam-me, mentiam-me. Por vezes, de uma filmagem para a outra, o tempo tinha feito o seu trabalho. Aquele que tinha mentido na filmagem precedente queria rectificar a sua versão.”¹⁰ Porém, ao contracenar com fantasmas, na “zona cinzenta, de contornos mal definidos, que separa e liga simultaneamente senhores e escravos”¹¹, o guarda não repete como *fazia* antes, mostra como *faria* hoje. O arquivo dos gestos inscrito no corpo, em confronto com a memória latente do lugar, aproxima este guarda dos “modelos” bressonianos, num movimento de fora para dentro, sem expressão, como uma marioneta inconsciente dos seus gestos irreflectidos. No método

cinematográfico de Robert Bresson, as intenções devem ser radicalmente suprimidas dos modelos, tal como “a tomada de consciência e a permanência de vestígios na memória são inconciliáveis no mesmo sistema”¹². É no automatismo do quotidiano, nas camadas profundas do hábito, quando o modelo *ainda* ou *já* não pensa o que faz e o que diz, sobre que faz e sobre o que diz, que a câmara pode captar, com a indiferença escrupulosa da máquina, a expressividade involuntária dos gestos humanos¹³.

Para dar a ver o quotidiano da morte industrializada, a estratégia de Claude Lanzmann em *Shoah* implica a recusa de quaisquer imagens que circunscrevam o acontecimento a uma data e a um lugar. Interdito o arquivo – que apenas nos daria acesso às imagens da destruição –, é apenas a partir da actualidade do testemunho do sobrevivente, aqui e agora, que podemos aceder à imagem necessária da destruição dos traços da destruição.

Dentro de um espelho, observamos os barbeiros que prosseguem o seu trabalho em silêncio. A câmara recua lentamente, descobrindo as múltiplas camadas do largo ecrã que duplica ao infinito cada elemento do espaço em volta. Entre os reflexos, enquanto nos distanciamos do fundo do espelho, aproximamo-nos do espaço real entre as duas paredes espelhadas da barbearia, simultaneamente representado, contestado e invertido pela sua replicação rigorosa. Os que esperam a sua vez aguardam em silêncio, figurantes do filme e duplos dos espectadores que assistem ao filme. O mutismo é amplificado pelo sussurro das tesouras e pelo rumor do trânsito que atravessa as janelas de vidro, também reflectidas, revelando do interior do espelho o movimento exterior da rua. Está montado o dispositivo de ressonância para a palavra do testemunho. Fora de campo, uma voz que não vemos questiona o barbeiro, enquanto o seu “cliente” permanece à escuta e à mercê das suas mãos: “Eu obedecia a ordens: cortar o cabelo, como o teria feito um barbeiro que faz um corte normal mas que tem ao mesmo tempo que tirar o máximo de cabelo. Porque eles precisavam do cabelo das mulheres, que expediam para a Alemanha. Não lhes rapava o cabelo? Não, cortávamos simplesmente: era preciso que acreditassem num corte normal. Tinham tesouras? Sim, tesouras e um pente, sem máquina. Procedíamos como se fosse um corte masculino. Não à máquina zero, para deixar a ilusão de um corte normal. Havia espelhos? Não, sem espelhos, com bancos, sem cadeiras, apenas bancos e dezasseis ou dezassete barbeiros... Mas elas eram tantas! Cada corte durava cerca de dois minutos, não mais, e havia tantas à espera da sua vez. Pode imitar? Como fazia? Bem... Fazíamos o mais depressa possível porque éramos

todos profissionais: Como fazíamos... Cortava assim, aqui... ali... e ali... deste lado... deste lado... e já estava. Com gestos largos? Com gestos largos evidentemente, porque não havia um segundo a perder, o outro grupo já esperava lá fora para passar pelo mesmo processo."¹⁴

As imagens da "descrição precisa" feita pelo antigo *Sonderkommando* de Treblinka vão confrontar-se, ponto por ponto, com o que podemos observar aqui e agora. Na câmara de gás, onde cortava o cabelo às mulheres recém-chegadas, não havia cadeiras nem espelhos e os gestos não eram delicados e precisos na aplicação do trabalho. Aqui, não vemos uma única mulher e, ao longo de vinte e cinco minutos, o barbeiro não chega a terminar o corte ao seu cliente masculino. Eram porém "cortes de homem" que este barbeiro aplicava então, sem rapar o cabelo aos futuros cadáveres, para não denunciar a iminência da morte, "para que elas não suspeitassem que esta era a sua última etapa, o seu último instante, o seu último suspiro." Para dar a ver o trabalho quotidiano do operário da fábrica de cadáveres onde se sobrepõem, de forma inimaginável, as figuras do carrasco e da vítima, Claude Lanzmann instala um lugar experimental instituído pelos meios próprios do cinema, no intervalo entre a palavra, o gesto e a imagem, na duplicação contraditória entre o que se diz e o que se vê. O acontecimento do extermínio torna-se indissociável do gesto rememorativo, que assume um carácter simultaneamente singular e exemplar, na evidente impossibilidade do testemunho integral¹⁵.

Em contraste com as telas brancas no centro das imagens de Sugimoto, uma mancha negra envolve as fotografias tiradas por um anónimo membro do *Sonderkommando* de Auschwitz em Agosto de 1944, mostrando a cremação de corpos gaseados nas fossas de incineração ao ar livre, em frente à câmara de gás do crematório V do campo de extermínio nazi¹⁶. No centro da imagem, observamos a evidência dos cadáveres amontoados, a nuvem de fumo que sobe da vala comum, a floresta ocultadora ao fundo. Em toda a volta, uma moldura negra enquadra a cena do crime, ocupando dois terços da imagem com o solo, as paredes e o tecto do interior da câmara de gás para onde o fotógrafo foi obrigado a retirar-se para se esconder. Nas suas múltiplas utilizações - incluindo, no cinema, *Noite e Neveiro* de Alain Resnais - esta imagem aparece invariavelmente ampliada e reenquadrada. O gesto bem intencionado que procura ver mais e melhor, confundindo a imagem com o visível, suprime sem hesitações a mancha, omite violentamente o gesto fotográfico e falsifica o testemunho.

Notas:

¹ Cf. Todorov, Tzvetan, *Esprá l'exterme*, Paris, Seuil, 1994.

² Rancière, Jacques, "S'il y a de l'irreprésentable", in *Le dessin des images, Le figuratif*, Paris, 2003, p. 126.

³ Boilet, Sylvie, "A propos de deux "films-témoins": Shoah de Claude Lanzmann et S11 de Rithy Pahn", in *Apprentis et femmes dramatisées*, dir. Jean-Louis Déotte, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 307.

⁴ Stanslavski, Constantin, "La mémoire affective", in *La Formation de l'acteur, Pignatari*, Paris, 1986, p. 158.

⁵ Rancière, Jacques, *op. cit.*, p. 129.

⁶ Lerot-Gourhan, André, *O gesto eo palavra. II - Memória e Ritmo*, Lisboa, Edições 70, 2003, p. 25.

⁷ Pahn, Rithy, *S21 le mathis Khmer Rouge*, Paris, Hammanien, 2003, p. 87.

⁸ Pahn, Rithy, *ib.*, p. 179-181.

⁹ Cf. Derrida, Jacques, *Mémo*, Maurice Blanchot (trad. Silvana Rodrigues Lopes), Lisboa, Vendaval, 2004.

¹⁰ Pahn, Rithy, *op. cit.*, p. 87.

¹¹ Levi, Primo, "La zone grise", in *Les assassinis et les camps. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989, p. 42.

¹² Benjamin, Walter, "Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire", in *A Malemaide* (trad. João Barreto), Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 110.

¹³ Cf. Bresson, Robert, *Notes sur le cinéma*, Paris, Gallimard, 1988.

¹⁴ Lanzmann, Claude, *Shoah*, Paris, Gallimard, 2001, p. 165-166.

¹⁵ Cf. Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz - Fonction et le témoin*, Paris, Rivages, 1999.

¹⁶ Cf. Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.