



A problemática da ausência no filme *Phoenix* de Christian Petzold

Célia Pinto
IELT, FCSH/NOVA

Resumo

O filme «Phoenix» de Christian Petzold problematiza o duplo jogo da ausência e presença, na história de uma sobrevivente da *Shoah* à procura de si própria e do possível olhar de reconhecimento do Outro num tempo de profundas mudanças.

Palavras-chave: ausência, cinema, holocausto

Abstract

Christian Petzold's movie «Phoenix» discusses the double play of absence and presence through the story of a survivor of the *Shoah*, in search of herself and the possible look of recognition from the other in a time of profound changes.

Keywords: absence, cinema, holocaust

Orphée, Narcisse, Oedipe, Psyché, la Méduse nous apprennent qu'à force de vouloir étendre la portée de son regard, l'âme se voue à l'aveuglement et à la nuit¹.

Lembra-te que és personagem de um drama, de quem dispõe o Encenador. Se ele quer uma peça curta, curta será. Se a quer longa, longa há de ser. Se quiser que desempenhes o papel de um mendigo, mesmo esse deverás desempenhar com dignidade. [...] Apenas isso te compete: desempenhar com agrado o papel que te foi destinado. Escolhê-lo, isso cabe a outrem².

A música parece referir-se à morte e à recusa da morte como nenhuma outra forma. São, acima de tudo, as artes e a música que dão à cidade humana, sobre outros aspetos mortais, a sua liberdade³.

¹ STAROBINSKI, Jean – *L'oeil vivant*. Mayenne: Editions Gallimard, 1979, p. 14.

² EPICTETO – *A arte de viver*, fragmento 17. Introdução, tradução do grego e notas de Carlos A. Martins de JESUS. Lisboa: Edições Sílabo, 2007, p. 37.

³ STEINER, George – *Gramáticas da criação*. Trad. de Miguel Serras PEREIRA. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2002, p. 87.



Introdução

Identidade sem pessoa, desfiguração facial, recriação estética de uma face e recuperação da identidade alienada constituem os movimentos narrativos que constroem a intriga do filme *Phoenix*⁴ do cineasta alemão Christian Petzold e que, por um jogo de máscaras, nos conduz a um desfecho de surpreendente ressignificação do sentido da vida e do projeto que Nelly Lenz, a judia alemã sobrevivente de um campo de concentração, se propôs revelar num penoso percurso de autoconhecimento e de demanda de recolocação no espaço de um mundo do qual fora banida.

Nesse sentido, a questão da ausência representa-se neste filme em vários planos que podem ser perspetivados, por uma abordagem da memória histórica, psicológica e moral de um casal que se reencontra, bastante transformado, após o fim da Segunda Guerra Mundial, numa Berlim destruída a tentar também renascer das cinzas da sua derrota.

No processo de discriminação e de extermínio levado a cabo pela política do nacional-socialismo hitleriano, os cidadãos alemães pertencentes ao grupo étnico dos judeus foram sendo progressivamente considerados pelo olhar do grupo dominador como seres merecedores de atributos vilipendiadores e castigados de ostracismo pelo esvaziamento da sua personalidade, enquanto indivíduos ligados a uma estirpe. Além de lhes ter sido retirada, à luz dos valores conflituantes do regime nazi, capacidade jurídica, de terem sido despromovidos na sua dignidade humana e anulados como pessoas⁵, foram vítimas da construção coletiva, pela via da propaganda ideológica, de uma imagem «alienante»⁶. Contudo, a pertinaz ação

⁴ O filme *Phoenix*, de 2014, tem como diretor Christian Petzold, que escreveu o guião com Harun Farocki, baseando-se no romance *Retour des cendres* do escritor francês Hubert Monteilhet, publicado em 1961. Conta como atores principais Nina Hoss, no papel da ressurgida Nelly Lenz, e Ronald Zehrfeld, no papel de Joahannes Lenz, seu marido. Nina Kunzendorf veste o papel de Lene Winter, como personagem secundária. Consulta em www.imdb.com/title/tt2764784/. As traduções da versão inglesa são da responsabilidade da autora do artigo.

⁵ À luz do conceito de «dignidade da pessoa humana», entendido no quadro atual da civilização ocidental, Paulo Otero elenca quatro tradições axiológicas: uma de raiz judaico-cristã que faz de cada pessoa humana «um ser dotado de um valor sagrado e, por isso, único»; outra, a conceção renascentista de Pico della Mirandola, que advoga a capacidade de autodeterminação do seu próprio destino, em nome da «liberdade e da soberania da vontade individual»; a do pensamento Kantiano que sublinha que «a pessoa é sempre um fim em si mesma, não podendo ter preço e nunca ser válida a sua transformação ou degradação em simples meio, coisa ou objeto»; finalmente, a tradição do movimento existencialista que, baseado no conceito hegeliano do «homem determinado», advoga a anterioridade do conceito da dignidade humana que tem «como referencial cada ser humano vivo e concreto» a qualquer outro entendimento abstrato ou transpersonalista. Assim, nesta ótica defendida por Paulo Otero, «a dignidade humana e o seu respeito universal decorrem da própria natureza do ser humano como entidade racional que se impõe como realidade anterior e superior ao Estado e ao Direito». Cf. OTERO, Paulo – *Direito Constitucional Português, Volume I, Identidade Constitucional*. Coimbra: Almedina, 2010, p. 35-37.

⁶ A imagem alienante, independentemente dos processos usados na sua construção, apresenta, segundo J.-J. Wunenburger, certas características constantes: influência nociva sobre a consciência e os comportamentos; marcação profunda do inconsciente e envenenamento da consciência crítica; uso de processos ideológicos de exclusão,



contra um grupo étnico exerceu forte perturbação no seio da comunidade que se estabelecera e convivera num quadro de liberdade nas relações trocadas, mudando-lhes as personalidades, os comportamentos sociais, a consciência do bem e do mal, o valor da vida e da morte e a equilibrada gestão do sentir, do pensar e do agir⁷.

A forma privilegiada que Petzold adotou para filmar os dramas coletivos e os individuais do pós-guerra foi a de convidar o espectador a acompanhá-lo na revisitação e análise da forma como Nelly Lenz, uma sobrevivente da política de extermínio sobre os judeus, se consegue relacionar com os seus «carrascos», numa peregrinação que busca cavar as memórias dos lugares, dos atos e decisões dos agentes em causa, fossem eles meras testemunhas impotentes, frágeis apoios aos perseguidos pelas forças nazis, cúmplices culpados nas ações persecutórias, ou, até eles, seres humanos condicionados às ordens de uma cúpula de poder totalitário que os sujeitou pela força e pelo terror e lhes alterou comportamentos. O cineasta dispensa mergulhar, profundamente, no sistema político alemão que conduziu aos campos de concentração os indivíduos que foram alvo de ação de exterminação, adotando a estratégia, não tanto de historiar e de documentar diretamente esse período e os atos que representaram um obscurecimento, recuo e grave atentado à dignidade humana do Outro, mas, sobretudo, a de reconstituir facetas desse tempo à luz das vivências pessoais que as personagens principais protagonizam na experiência de vida que constitui a ação principal. Assim, as experiências, memórias vivas e documentos particulares e administrativos contextualizam, provam e determinam ações de duas pessoas que – embora tendo sido casadas, tendo tido uma relação humana íntima e familiar e passaram, depois, a enfileirar grupos opostos (o dos dominadores e o dos mais fracos e dominados) – se reencontraram, tentaram construir «um projeto comum», e desempenharam papéis de modo a atingirem os objetivos individuais, embora diferentes, no verão de 1945.

deformação e diabolização dos indivíduos, reduzidos a uma standardização: «De manière plus générale, l'image stéréotypée, du fait de la contraction outrancière de son contenu représentatif, se prête à différents usages idéologiques, c'est-à-dire de fausses rationalisations dans lesquelles la conclusion est posée avant même les prémisses. [...] Elle vient alors conforter un contenu de croyance en lui servant de pseudo-objectivation, de caution à un préjugé. C'est ainsi que la caricature permet, à travers la saisie de traits saillants critiques ou malveillants, de soutenir une idée préconçue ou un *slogan*. Le sujet caricaturé se prête ainsi à illustrer et à cautionner des jugements préparés par l'opinion, par la rumeur ou par un mythe. Ainsi naissent les figures du bouc émissaire, dont l'image est revêtue d'attributs fantasques ou délirants». WUNENBURGER, Jean-Jacques – *Philosophie des images*. Paris: Presses Universitaires de France, 2007, p. 257-260.

⁷ Tomando como referência o caso de Phineas Gage, como alguém que sofreu mudança de personalidade por uma lesão num determinado lugar do cérebro, ao ponto de perder a capacidade de planear o seu futuro como ser social, o neurocientista A. Damásio lembra muitos casos semelhantes por diversas razões: «Existem muitos Gages à nossa volta. [...] Há outros, porém, que não sofrendo visivelmente de nenhuma doença neurológica se comportam como Gage por razões que têm a ver com a função dos seus cérebros, ou *com a sociedade em que nasceram, ou com ambas as causas*». (Sublinhado nosso). DAMÁSIO, António – *O erro de Descartes*. Edição revista e atualizada. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011, p. 47.



1-O regresso com outra face

Com efeito, o reencontro é possível porque Nelly Lenz vai procurar Johannes Lenz, mesmo em situação de frágil segurança. Porém, como ele não a reconhece, porque a crê morta e porque ela tinha sido submetida a uma operação plástica facial, será através de uma «proposta de interesse material» feita por ele que trabalharão os dois, como estranhos, para fazerem o aparecimento aos olhos públicos, na necessária prova atestatória que nega a evidência da «ressurgida transformada» para afirmar a presença «falsificada» da presumível defunta, com o objetivo de ele poder resgatar uma herança «congelada». Farão recurso ao fingimento, à mentira ou omissão, a um jogo de revelação e de ocultação, ficcionalizado de várias formas em termos de configuração de situações de duplicidade, logo de forte equivocidade.

Para esse efeito, o filme mostra (e consegue suscitar leituras complexas e até conclusões ambíguas) que o processo de cavar o passado para se chegar à luz de duas possíveis vontades reconciliadas, no plano pessoal que mais importa analisar, não se terá concretizado nos moldes românticos desejados pela heroína. Nelly, comparsa implicada num perverso jogo de «máscaras», aprende que, à parte as arbitrariedades exercidas contra si pelo Poder Nacionalista do Grande Reich Alemão, logo, por uma ordem jurídica axiologicamente injusta, porque intolerante, é difícil o percurso de restauração da confiança, porque todos, durante o período de soberania nazi e no posterior à derrocada, reproduziram e ainda atualizaram, de forma dissimulada, o «apagamento» da política de extermínio levada a cabo pelo Poder nazi, pactuando numa «encenação» que testemunhava a redução daquela que «viva era pobre e morta era rica»⁸ a um objeto com preço material de muito conveniente e imperdível apropriação e que importava «ressuscitar» de qualquer forma para de seguida ser apagada. No «teatro da crueldade»⁹, usando um conceito de A. Artaud, quando aconteceram as purgas, perseguições e deportações de judeus, merceeiros, vizinhos, estalajadeiros, agentes empregadores, enfim, todo

⁸ Afirmação de Johannes Lenz sobre a sua mulher judia à «desconhecida» a quem propôs fazer-se passar pela mulher que ele cria estar definitivamente morta, mas que também não constava das listas dos mortos, tal como ele averiguara.

⁹ Trata-se de um conceito de teatro que desconstrói os elementos estruturais do teatro clássico, representado na figura do «palco teológico» onde tudo o que constitui a ação representada frente a um público assenta na conceção de uma execução por imitação, produto do que dita ou impõe um autor, um texto, um diretor, e resultando numa recitação, logo numa repetição pelo trabalho de atores/«escravos», ao mesmo tempo que valoriza o espectáculo e não o teatro, a vida e não o viver. «Theatrical art should be the primordial and privileged site of this destruction of *imitation*: more than any other art, it has been marked by the labor of total representation in which the affirmation of life lets itself be doubled and emptied by negation. This representation, whose structure is imprinted not only on the art, but on the entire culture (its religion, philosophies, politics), therefore designates more than just a particular type of theatrical construction. [...] Released from the text and the author-god, mise en scène would be returned to its creative and founding freedom. [...] Representation, then, as the autopresentation of pure visibility and even pure sensibility». *Apud* DERRIDA, Jacques - «The theater of cruelty and the closure of the representation». In DERRIDA, Jacques - *Writing and Difference*. Translated by Alan Bass. London and New York: Routledge Classics, 2005, p. 292-314.



o círculo das relações laborais, sociais e privadas desempenhou o papel ou de personagens pouco «visíveis» – porém agentes de atos de exclusão do Outro, perpetrados na sombra – ou de espectadores passivos, impotentes ou silenciosamente coniventes com as ações do Poder. Também, neste plano, o filme permite que questionemos as perturbações provocadas no livre arbítrio de Johnny nesse período histórico, personagem que, numa Alemanha depauperada e arruinada, perdeu o estatuto social e económico que tinha, além de ter de se adaptar a uma nova Ordem que deixou a de ser a da arbitrariedade discricionária do regime nazi que protegia os alemães e passou a reintegrar os sobreviventes do holocausto no quadro de cidadania que lhes havia sido retirado.

Com efeito, o realizador alemão optou, então, por explorar os meandros da consciência dos alemães, sobretudo simbolizados nos de Joahannes Lenz em termos de culpabilidade, suscitar a reflexão sobre a noção coletiva e individual do mal moral, sobre as alienações diversas provocadas nas relações opostas de domínio e submissão, sobre a desproporcionalidade entre o tratamento humilhante e abjeto dado às vítimas judias em contraste com o benefício da clemência concedida aos carrascos e cúmplices¹⁰, sobre os procedimentos no quotidiano dos alemães, ora para esquecerem um passado que o resto do mundo revelou em imagens documentais atestatórias da dimensão inacreditável do genocídio¹¹ e, finalmente, revelar-nos se o desfecho do contrato estabelecido, no início, entre os dois resultou plena e conjugadamente sucedido, tendo em conta os propósitos de cada um: para ele, o dinheiro; para ela, o amor.

Estas linhas de questionação e de construção da intriga enroupam a dinâmica da ação desta obra cinematográfica, através de elementos constitutivos do teatro ou teatralização, logo de artifícios de ocultação, de mascaramento e de disfarce que permitiram, à protagonista, o progressivo e desencantado processo de revelação de verdades ocultas, incluindo e tendo, também, como fatores implicativos no desenrolar dos acontecimentos, o conflito entre o seu projeto e o da amiga Lene, também judia, no entendimento do impacto destrutivo nas suas vidas, em contraste com o dos alemães não judeus conhecidos ou estranhos antes e depois do Holocausto.

Com efeito, a personagem Lene Winter, cantora alemã judia a residir em Londres desde 1938, suporte e companheira de Nelly no caminho percorrido após

¹⁰ Num diálogo entre Nelly e Lene, esta diz-lhe: «Sabes o que me repugna? Nós, judeus, cantámos e trabalhamos duramente. Muitos de nós até combatemos pela Alemanha e, contudo, fomos gaseados. Todos. E agora os sobreviventes regressam e perdoam todas as traições e cobardias».

¹¹ O depoimento do escritor Günter Grass sobre a reação dos alemães ao pós-guerra confirma a atitude generalizada de incredulidade ou de «má consciência» que o realizador do filme em análise entendeu lembrar: «Pois quando eu, com muitos da minha geração, [...] fui confrontado com os resultados de crimes cuja responsabilidade era imputável aos Alemães e que, desde então, se subsumem ao termo Auschwitz, disse: Nunca. Eu disse para mim próprio e a outros, eles diziam para si próprios e a mim: Nunca os Alemães fariam uma coisa destas. [...] À medida que os escombros iam desaparecendo cada vez mais da nossa vista, apesar de tudo em volta estar a ser tecido de novo em padrões antigos, veio um tempo de ressurgimento e sem dúvida também de ilusão de que se poderia construir o novo sobre fundamentos antigos». (sublinhado nosso). GRASS, Günter – *Escrever depois de Auschwitz*. Tradução de Helena Topa. Lisboa: Dom Quixote, 2008, p. 13 e 18.



sobreviver aos campos de morte, atua para investigar e verificar nos arquivos de identificação o destino de muitos judeus, acedendo a outras informações documentais que lhe certificam os que morreram, os que eram nazis ou outros acontecimentos em que se viram envolvidos; confirma o enriquecimento de Nelly por desaparecimento de todos os familiares; tem conhecimento dos traidores e dos coniventes cobardes assinalando-os nas fotografias existentes; e, acima de tudo, a sua atitude é a de não perdoar atos criminosos que constituíram, nas palavras de Hanna Arendt, um processo desumano de «banalidade do mal»¹². Por conseguinte, advoga a saída daquele território e milita no projeto, também de recuperação, na Suíça, dos fundos financeiros judeus, com o propósito de garantir a possibilidade de os sobreviventes poderem viver numa pátria futura e por instaurar no território da Palestina¹³. Nelly, por seu turno, tendo vivido como judia alemã em Berlim, não conseguiu escapar à denúncia e deportação para Auschwitz, em outubro de 1944, ainda que se tivesse mantido clandestina durante quase um ano; viveu, por dentro, o tratamento desumano que a desapossou de toda a dignidade e constantemente lhe ameaçou a vida e, no entanto, quer saber de Johnny, seu marido (que Lene sabe estar vivo mas de quem não tem opinião favorável), quer voltar a integrar-se na mesma sociedade, buscar uma *pátria interior* no mesmo espaço que a sacrificou, reinsserir-se no mesmo quadro de valores anterior à política germânica antisemita. O imperfeito anagrama nos nomes femininos (Lene/Lenny em comparação com Nelly) expõe duas faces femininas que se opõem no modo de agir: a da razão e a da emoção. Uma pensa e salvaguarda os valores da dignidade humana dos judeus, separando os povos e considerando inviável a possibilidade de qualquer coabitação ou de retorno ao passado; outra sente e coloca o amor como via de perdão, de procura do Outro para se reencontrar a si própria. A que pensa acabará por se suicidar e a que sente determinará uma reviravolta ambígua, sugerindo, por um lado, ao sair de cena, no desenlace narrativo, num *striptease* identitário, o ambíguo desmascaramento de outros e continuados enganos com os quais pactuou até ao limite do que a sua crença e boa vontade poderiam aceitar para ser acolhida pelo amor; mas, por outro, sugere um último e inescapável adeus a Johnny, a quem deu tantas oportunidades de se redimir, mas que, todavia, sempre sustentou uma atitude de neutralidade e contenção emocional, evitando admitir reconhecê-la ou amá-la e mesmo de encarar a realidade em vez de se refugiar num teatro de ilusão.

¹² Este conceito cunhado pela pensadora alemã Hannah Arendt e explanado, por exemplo, nos seus livros *Eichmann em Jerusalém* e *Origens do Totalitarismo*, fundamenta-se na tese de que a génese do comportamento criminoso de Adolf Eichmann – oficial nazi responsável pela logística das atrocidades infligidas aos Judeus – se enraíza na ausência da capacidade de pensar de um «executante comum» na obediência cega às ordens emitidas pelos superiores e no cumprimento frio e eficaz da máquina burocrática nazi. Estende-se também a um fenómeno da psicologia de massas, que a legitimidade totalitária favoreceu, conduzindo ao estado de diluição de responsabilidades e de ausência de culpa, face ao horror, numa sociedade em que as relações de solidariedade atingiram o estado de desolação. SIQUEIRA, José Eduardo – «Irreflexão e a banalidade do mal no pensamento de Hanna Arendt». *Revista BioEthicos*, Vol. 5, n.º 4 (2011), p. 392-400.

¹³ Um apartamento em Haifa e dois em Telavive com boa panorâmica são os lugares alternativos e seguros que Lene propõe a Nelly para a reconstrução das suas vidas.



2- De identidade sem pessoa à pessoa sem identidade

«Eu já não existo» é uma constatação de Nelly Lenz confessada duas vezes a Lene, que a conduziu a um hospital para fazer a cirurgia estética recriativa¹⁴ da face, a acompanhou no processo de convalescença, adaptação e reinstalação na nova vida com um rosto alheio a si e com o qual terá de se adequar, com um estatuto económico e social privilegiado devido ao direito de herança, até ao momento em que encontra o marido, se relaciona, *hipocritamente*, com ele, esperando que, por essa aproximação, ele a reconheça, por outros traços evidentes que não perdeu¹⁵.

Na cena inicial do filme, quando o carro em que Lene transporta Nelly, com o rosto enfaixado de ligaduras, é inspecionado pelo soldado americano num controlo de fronteira para proceder à identificação das duas pessoas, e ainda que exija à mulher sem rosto e vinda dos campos a retirada das ligaduras, desiste da sua intenção ao tomar consciência, não só de ser incapaz de confirmar a correspondência daquele rosto ferido com traços fisionómicos irreconhecíveis com qualquer documento de expedita identificação, como também por se revelar suficientemente sensível e humano para, por pudor trágico de comiseração catártica com a vítima, suspender o gesto da exigida desocultação, pedir desculpa e autorizar a passagem. Embora o soldado tivesse desistido de consumir a sua obrigação, Nelly sofreu, após a libertação e a sobrevivência dos campos do horror, a primeira experiência ritualizada, em termos institucionais e sociais, de *negação* da sua identidade pessoal correlacionada com a sua existência como ser com personalidade jurídica e constituída como pessoa¹⁶. Outras formas mais demoradas

¹⁴ O termo *recriativa* e não *reconstrutiva* é o mais adequado, na medida em que, por um lado, os protótipos fotográficos existentes para o médico reconstruir-lhe o rosto não garantiam uma reprodução fiel; por outro, porque dado o grau de lesão sofrido, a operação estética impossibilitava a coincidência total de feições; por fim, porque o médico também acaba por funcionar como a voz coletiva de uma vontade e consciência comuns a muitos dos que não sofreram a perseguição nazi nos termos em que a sofreram os judeus: a de, ao abrigo do argumento de que às vezes é melhor mudar de rosto, transmitir o sentimento geral de se pretender apagar, pelo esquecimento ou por mudanças na aparência, um doloroso passado histórico, cuja catarse é difícil de ser feita, solucionando-se o problema, por uma «operação de cosmética da memória e da moral histórica».

¹⁵ A personagem Johnny dir-lhe-á «Não és parecida. Mas serás.», quando decide assumir o papel de um Pigmalião e de fazer de Nelly a sua Galateia, aquela que mais se assemelhará como sócia da sua mulher, que ele crê, convictamente, estar morta, mas pretende fazer, falsamente, renascer, ainda que se tenha divorciado dela, no dia 4 de outubro de 1944, dia em que ela fora capturada no esconderijo onde se encontrava, ele fora preso pelas SS (*Schutzstaffel*) e libertado dois dias depois.

¹⁶ A inidentificabilidade do rosto humano de Nelly configura um dano para a sua constituição como sujeito. Um problema desta natureza é refletido por Giorgio Agamben nestes termos: «Já não são os "outros", os meus semelhantes, os meus amigos ou inimigos, a garantir o reconhecimento, e também não a minha capacidade ética de não coincidir com a máscara social que todavia assumi: o que define a minha identidade e a minha reconhecibilidade são agora os arabescos insensatos que o meu polegar direito coberto de tinta deixou numa folha de papel de um serviço de polícia. Ou seja, qualquer coisa da qual absolutamente nada sei e com a qual de maneira nenhuma posso identificar-me ou distanciar-me: a vida nua, um dado puramente biológico». AGAMBEN, Giorgio – «Identidade sem pessoa». In AGAMBEN, Giorgio – *Nudez*. Tradução de Miguel Serras PEREIRA. Lisboa: Relógio D' Água Editores, 2009, p. 67-68.



de identificação poderiam ter sido feitas, ainda que os resultados dos testes demorassem a confirmar a prova. Sem dúvida, reduzida a um corpo e a uma matéria biológica, a identidade pessoal poderia ter sido feita por técnicas policiais que incluiriam a recolha de impressões digitais, ou outros processos de medição antropométrica, alguns destes, porém, pouco fiáveis, sobretudo quando aplicados a pessoas que ressurgem dos campos com características físicas muito diminuídas ou indiferenciadas. Mesmo que esses procedimentos não tenham sido feitos no posto de controlo de fronteira, será como um corpo vivo hospedeiro que será treinado e composto de uma determinada forma e orientação que esta personagem será tratada pelo ex-marido, quando o for procurar sem lhe revelar a sua identidade. E também serão esses procedimentos, para além de documentos certificadores, fotografias que ganham carácter testemunhal, número de prisioneiro tatuado ou relatos orais, que poderão garantir a legitimação jurídica e social da sua identidade, mesmo com rosto diferente.

De uma situação de identidade alienada e transitada para o estado de identidade de frágil reconhecibilidade, pelo olhar social, Nelly Lenz submete-se a uma cirurgia para recuperar um rosto perdido, insistindo com o cirurgião para a reposição das feições que tinha, objetivo, porém, não alcançou. A operação restituiu-lhe uma bela face humana, mas não a sua. Reaparece, então, com um novo rosto, estranho a si, numa exterioridade que é mais uma máscara que dificulta a sua recolocação no espaço comunitário para onde deseja permanecer. Uma fotografia sua, entre outras que serviram de modelo para o cirurgião proceder à operação estética, servirá também para ela a observar e construir, através das memórias afetivas, imagens de desejo de reencontro com o marido e de reatamento da sua vida com ele, depois de Auschwitz. Ao salvar-se das mãos do Poder Nazi, que lhe havia retirado a identidade de um nome, um estado civil, uma profissão, uma cultura de vida e a havia catalogado com um número frio e impessoal de prisioneira, esta mulher enceta o processo de recuperação da vida normal e quotidiana que os ventos dessa fase infeliz da História Alemã haviam interrompido¹⁷. No rescaldo da Guerra, se muitos concebem «Auschwitz como corte e fratura incurável da História da civilização»¹⁸, Nelly quer voltar a ser alemã, pretende recriar o «perfeito passado», reconciliar-se e restaurar as certezas. Não pretende, inicialmente, vingança, deseja reencontro e reconciliação com a História e com o marido, pretende transformar a sua *ausência* em *presença* total. Esta decisão surpreende pela invariância e tentativa de adaptação a um modo de vida cujo equilíbrio fora mortalmente perturbado e ferido de confiança. Ao calcorrear as ruínas de Berlim e da casa onde morara, um espelho partido devolve-lhe a imagem estranha de si, a face eclipsada da *mesma* Nelly. Mas a perceção da dificuldade em reunir, ao olhar de outrem, o Eu invisível do Eu visível, não anula a determinação de ir procurar o marido, indo

¹⁷ «A dignidade humana exige um núcleo de direitos e deveres fundamentais essenciais a cada ser humano: desde direitos e deveres pessoais (v.g., a vida, a integridade pessoal, a liberdade, o desenvolvimento da *personalidade*, a identidade e cidadania, a constituição de família, a reserva da vida privada e familiar, a propriedade privada, a proteção legal) até direitos e deveres sociais que permitam existir e viver em condições materiais condignas [...]». OTERO, P. – *op. cit.*, p. 38.

¹⁸ GRASS, Günter – *Escrever depois de Auschwitz*. Tradução de Helena Topa. Lisboa: Dom Quixote, 2008, p. 19.



encontrá-lo, no setor de Berlim, dominado pelos americanos, no *night club Phoenix*, agora transformado em *cabaret*, onde trabalharam como músicos antes de ter sido deportada após denúncia anónima. Vê-o a fazer trabalhos de serviço de mesa e de cozinha, chama-o pelo nome familiar, mas o olhar que atende à voz percorre os rostos dos presentes, passa pelo seu, sem se deter. O estímulo da voz, que poderia determinar a ativação na memória do ouvinte de um chamamento familiar, não o atingiu, mantendo-se a personagem feminina ausente na consequência desse gesto vocal de inscrição que foi devolvido ao arquivo fechado da memória do interpelado e suspendeu a relação comunicativa que seria desejável que ocorresse. Em casa, confia a Lene, com quem vive num bom apartamento berlinense, como o seu desejo de rever Johnny a ajudou a sobreviver no campo, mas quando finalmente o encontrou e ele a não conheceu, ela sentiu-se «outra vez morta». O novo rosto constrói uma nova «máscara», uma personalidade estranha que coabita com uma personagem que se vê inidentificada pelo olhar de quem mais espera receber o reconhecimento:

O desejo de ser reconhecido pelos outros é inseparável do ser humano. Este reconhecimento é-lhe, mais ainda, tão essencial que, segundo Hegel, o ser humano está disposto, para o obter, a pôr a sua própria vida em jogo. Não se trata, com efeito, simplesmente de satisfação ou de amor-próprio: mas é antes, somente através do reconhecimento dos outros, que o homem pode constituir-se como pessoa.¹⁹

Se a situação de duplicidade (do eu verdadeiro e do eu aparente) se revela incômoda e disjuntiva, oferece porém a possibilidade de se relacionar com a realidade a analisar, e a nela intervir, testando o comportamento de Johnny em relação a si, em termos de uma possível *religação* afetiva, e para averiguação da culpa ou da inocência sobre a denúncia do seu esconderijo que terá provocado a sua captura e deportação para um campo de concentração, facto que ela mostrará estar disposta a compreender e a perdoar se a experiência do amor puder ser de recuperação e correspondência.

3- A proposta: Convite de A a B para que se «ponha no lugar de C», segundo o esquema mental que A tem de C

A estratégia que Nelly poderia utilizar – por exemplo a da espera do melhor momento para se identificar face a Johnny ou a desistência desse desejo, partindo para Haifa com Lene – é desviada por uma súbita proposta do marido que condicionará o rumo dos acontecimentos, arrastando-a para um jogo de máscaras em que, depois de se ter sentido novamente morta, ele a fará «voltar a ser de novo a Nelly». O contrato estabelecido consiste em fazê-la transformar-se na sócia da

¹⁹ Cf. AGAMBEN – *op. cit.*, p. 61-62.



mulher «morta», apresentar-se possuída de formas, hábitos, trejeitos, mimando-os de maneira a construir na sua psique um estado mental idêntico ao do original, mas pela orientação formadora e estimuladora do *Diktat* do encenador. Nelly, na cave sórdida e fria onde Johnny vive (e que se assemelha pelo secretismo e desconforto ao esconderijo onde fora capturada pelas SS), fará o ensaio para a formação da sócia, o que na verdade consistiu em fazer renascer, na aparência, por processo de maquiagem e estética, por imitação de jeitos e ademanos, por utilização de vestuário ao estilo da outra pessoa, a Nelly mais completa, na unidade entre «ser e parecer». Do ponto de vista de Johannes, a mulher estranha que ele aborda e que lhe diz, agora, chamar-se Esther, portanto judia, «pôr-se-á no lugar de C», seguindo todas as suas instruções do encenador, em resignada passividade, em atitude de atriz/ escrava alojada em lugar geminal de esconderijo. Do ponto de vista de Nelly, sendo ela já uma «máscara» que esconde o rosto que fora eclipsado, terá de «ocultar» ser a própria Nelly, para paradoxalmente se ir revelando ou denunciando por outros traços individuais e não perder, nesse processo de teatralização – fingir ser a outra que é ela própria num rosto novo –, a oportunidade de convivência próxima para o resgatar do estado de «estranho» em relação a si. Assim como o encenador, qual Pigmalião, se esforçará no seu trabalho de orientação e fornecimento de elementos materiais que servirão de intermediação à construção da sua Galateia, também Nelly executará as instruções, espiando-lhe os ligeiros traços de desilusão, surpresa e maravilhamento em relação ao seu trabalho artístico de encarnar na outra, numa posição vantajosa de poder «ver» sem «ser vista», nessa «encenação em ação»²⁰, em suma, de verificar discretamente se a memória pessoal dele permite o reacendimento da chama amorosa. Porém, ele também é observador e age como encenador/ ator, a partir de algum momento em que a possa ter reconhecido, mas não o revela. E esse momento nunca fica claramente definido ao longo do filme, exceto na cena final.

Ainda que o objetivo de Johnny fosse o de, no presente, servir-se da mulher do passado, cuja morte nos campos não está certificada na papelada administrativa, para, através desta «atriz ocasional», poder reclamar a herança suspensa²¹, Nelly aceita essa situação de instrumentalização, porque alimenta o fito de que o que foi separador se anule para se afirmar a união, por uma genuína epifania amorosa, aquela que lhe permitirá amnistiar as omissões, contradições ou, quiçá, traições de Johnny. E sujeitar-se-á, voluntariamente, a viver nesse período de ensaio e preparação, em condições similares à de judia escondida, recebendo as suas visitas possíveis com o fornecimento escasso e nem sempre atempado de alimentos.

²⁰ Entenda-se a designação «encenação em ação» como similar ao conceito de «action-painting», visto que a narrativa fílmica privilegia o que o encenador faz na composição do heterorretrato, ou seja, todo o investimento gestual anterior à obra acabada, bem como o processo de recíproca observação, com distância, dos sujeitos em ação.

²¹ Transcrição da cena da proposta e da sequência das falas de Johnny: «Procura trabalho? / Tem um apartamento?/ Todo seu?/ Por aqui. Podemos ganhar muito dinheiro. Você é muito parecida com alguém, com a minha mulher. Viva era pobre, morta é rica./ Ela e a sua família foram mortos. Eu não posso reclamar a sua herança. Não há prova de ela estar morta/ [Mas] está morta./ Você tem de fingir ser a minha mulher. Eu instruo-a. Você regressará como sobrevivente. São 20.000 dólares para si».



As etapas a percorrer para garantia do sucesso do exercício de encenação estabelecido entre Pigmalião e Galateia exigem que do material «bruto», não trabalhado, se identifique a potencialidade produtiva da atriz, da que se vai «pôr no lugar da outra». Esse momento de investimento decorre da circunstância de Nelly insistir que se não resultar se vai embora. Um farsante está perante outra farsante e é nesse plano inescrupuloso que se relacionam e Nelly precariamente se instala para colaborar na caça à fortuna que herdou por aquele que presumivelmente a traiu. Só por via indireta e por participação em ação moral delituosa, ela pode ver e estar próxima do ser amado, só como Perseu ela pode enfrentar o rosto monstruoso da morte e da cegueira, só como Perseu ela pode proceder a uma vigilância anónima e sem sujeito, enfim, encarnar a figura de ninguém para poder vir a ser alguém. Ele, por seu lado, na sua obsessão, objetiva-a como um instrumento que se prepara, se usa e se dispensará depois do cumprimento da tarefa.

4- O teatro em ação: dos ensaios nos bastidores e no espaço da rua ao espetáculo final

A metamorfose far-se-á, primeiro, ao longo de uma convivência de semanas, num espaço fechado de uma cave, e depois no espaço exterior. Tratar-se-á de uma operação de capitalização das semelhanças já existentes (estatura, cor de olhos, porte, por exemplo) com as que, pelas técnicas de «mascaramento» superveniente, se alcançarão.

A teatralização na cave seguiu etapas diversas: a primeira consistiu em corrigir-lhe o andar, o movimento corporal e a forma de tratamento admitida entre eles²². A segunda foi a de dominar a técnica da caligrafia: imitação, a partir de uma lista de compras, com modelo à vista, e reprodução da letra a partir de frases ditadas, cumprindo-se esse ciclo de apropriação de uma identidade pela assinatura do nome²³. Poderá ter sido este o momento em que Johnny se apercebeu da flagrante similaridade, mas que disfarçou, ainda que Nelly não se tivesse preocupado em simular, com rasuras, que tinha treinado muito, uma vez que executou a escrita automaticamente. A terceira fase correspondeu ao vestuário, pela experimentação dos sapatos comprados em Paris, que lhe serviam, único objeto da mulher que sobrava de todos os que foram queimados, e pelo vestido vermelho que ele lhe fornece. A quarta fase consistia na estética do cabelo e da maquilhagem, pela imitação do modelo de uma fotografia publicitária de uma atriz cujos penteado e cor de cabelo a sua Nelly Lenz costumava imitar sempre que tinha espetáculo.

²² A identificação dos nomes de cada um e a proibição de Nelly/ Esther o tratar familiarmente por Johnny, é algo só permitido «quando [ela] regressar como sobrevivente». (Sublinhado nosso).

²³ Falas de Johnny nesta fase: «Tens de aprender a escrever como ela». Frases ditadas por ele: «Nunca me habituei a conduzir pela esquerda» e «Estou viva e vou regressar em breve».



Finalmente, quando se apresenta vestida e maquiada pelo modelo concebido e agora atualizado pelo imaginário do encenador, assistimos à satisfação no olhar do «mestre» pelo trabalho artístico de embelezamento conseguido, uma vez que pôde, pela «máscara» agora apresentada, arrancar da «estátua mortuária» o retrato vivo idealizado da mulher, essa que ele pretende fazer regressar, inacreditável e absurdamente, como sobrevivente de um campo de concentração, não na configuração realista de corpo arruinado ou desfigurado, mas na aparição embelezada de alguém que provoca no olhar dos outros um efeito siderante de fascínio:

Você viu os regressados com corpos queimados e faces desfiguradas. Ninguém os olha. Todos os evitam. Mas nós queremos todos olhar para si e dizer: É a Nelly. A Nelly está de volta com um vestido largo e belos sapatos, porque está feliz.

Esta fala de Johnny revela o retrato de alguém que só vê o que o ele quer ver, sobrepondo a composição artística e prevendo os efeitos sedutores e convincentes da «obra de arte» à adequação realista da fraude que meticulosamente prepara, e até negligenciando a satisfação das necessidades primárias da «atriz»²⁴.

Ela, por seu turno, sente-se renascer, sair da situação de pedra e assumir-se como pessoa viva. Contudo, chama o seu Pigmalião à realidade do mundo, lembrando-lhe a necessidade de verosimilhança na montagem dessa cena viva teatral do «regresso», da necessidade de uma «história» de experiência traumática. Porém ele recusa e sustenta-se no fundamento de que ninguém vai perguntar nada sobre essa obscura experiência, o que se traduz, numa reação escapatória generalizada de «silenciamento» da tortura e do genocídio²⁵, por um lado, e numa tentativa individual de recalçamento da sua culpabilidade, exigindo-lhe, para isso, mesmo que a tivesse reconhecido há muito como a Nelly, o ato corajoso e honesto de o admitir, facto que corresponderia à obrigação moral de assumir a sua traição anterior e a que continua a cometer pelo oportunismo impostor. E continuará a simular que são estranhos até ao limite em que Nelly lho conceder, não fraquejando no tom autoritário de instrutor e no relacionamento frio e distante com a interlocutora.

²⁴ Mantendo Nelly cativa na cave e impedindo-a de sair para não pôr em risco o plano arquitetado, Johnny é que se move, do interior para o exterior, e vice-versa, cabendo-lhe a responsabilidade de lhe fornecer o alimento e lhe trazer os produtos que vão sendo necessários.

²⁵ Nelly, que considera ninguém acreditar que uma sobrevivente de um campo venha penteada, com uns sapatos de Paris e com um vestido vermelho, insiste na possibilidade de alguém lhe pedir uma história, o que lá passou, por exemplo, como estavam sentados nus numa tábua e vasculhavam as roupas dos que chegavam enquanto os *Kapos* (prisioneiros-capatazes) os vigiavam. Tinham de procurar notas bancárias ou joias que tivessem escondido. Querendo saber a origem da história, Nelly diz que a «leu», não que a viveu. Johnny remata: «Então, conta-a se alguém te perguntar. Mas garanto-te que ninguém vai perguntar. Nenhuma destas pessoas irá perguntar». E congratula-a, dizendo: «Estiveste bem com isso do vestido».



Assim, ao trabalho sobre o corpo sucede o treino do «texto teatral», implicando o fornecimento de dados para a identificação e o esclarecimento das outras personagens em cena, as que faziam parte do círculo de conhecidos e vizinhos, e que deverão estar a «representar» como «personagens» o texto dado pelo autor na cena final do reconhecimento. São fotografias de grupo que servem para a discípula aprender, mas que na verdade significa recordar, os nomes e alguns detalhes que o encenador exige que ela saiba de cor, numa aprendizagem acrítica e subserviente. Mas que ela vai rompendo, subtilmente, com questões fundamentais como «Reconhece-me?», para as quais não recebe confirmação verbal e que a perturbam ao ponto de querer sair, imprudentemente à noite, e pôr em risco o plano, alegando que ninguém a reconhecerá. Com efeito, quando as personagens apressam, cada uma na sua vez, a saída da cave, vivem momentos de tensão emocional que tentam libertar. Num desses momentos, saem os dois à noite para o palco das ruas noturnas, reavivando por essa errância ao luar, as memórias dos lugares, das pessoas, de acontecimentos quotidianos de outrora e da «sua relação amorosa»²⁶. Em cena, testemunha-se uma aproximação maior entre as duas personagens, pelo relato do processo de banimento e ostracismo sofrido pelos judeus e com reflexos nos seus familiares, pelos receios de serem denunciados, pelos problemas económicos e na solução encontrada, à época, de a esconder numa cave de uma casa-barco perto do lago, aonde ele ia para lhe fornecer produtos necessários à subsistência, numa sociedade transformada numa Ciclopa, onde todos os olhos espreitam e todas as vozes denunciam²⁷.

Um exercício da memória constitui um ato do espírito que, servindo-se dos traços que atualizam a ausência do que já passou, introduz, no narrar e no questionar, ausências que, todavia, perdem, no presente do ato de memória, o valor de ausências. Este passeio a dois, no rasto do passado, atualiza ocorrências de outrora que Nelly tenta forçar até um reconhecimento afirmativo de um Johnny ambíguo que suspende os gestos reconstitutivos de cenas em que a presença da mulher se vai impondo, quer pela repetição de momentos, quer pela consulta de fotografias, quer por atos em situação, gritando:

Deixa de olhar para as fotografias, para de imitar Nelly. Sei que não és ela. Não me tens que convencer a mim!

A tensão dramática no filme aprofunda-se, precisamente, nesses momentos em que em Nelly se cria a expectativa de ele admitir vê-la como é e quem é,

²⁶ Nelly faz a Johnny perguntas do domínio privado: «Como se conheceram?», «Também costumavas passear com ela? De noite? Onde iam? Tinham lugares favoritos?»

²⁷ O relato retrospectivo e testemunhal de Johnny refere que o primeiro foi o merceeiro que deixou de lhes vender; depois foi o outro que ficava em frente do Sr. Schmidt-Ott. Depois os amigos deixaram de os visitar. A Nelly fora proibida de cantar. A Sigried e o Walter Hochmaum viviam no terceiro andar. Também eles deixaram de os visitar. Teve de esconder a Nelly no Inverno de 1943. O Lehmann não a deixara entrar no abrigo antiaéreo. Tinham a certeza de que os ia denunciar. Ele cobiçava-lhes o apartamento. Um amigo que morrera na guerra tinha uma casa flutuante num lago perto. Fora para lá que a levaria.



dissolvendo a já intolerável situação de duplicidade. Por isso, numa visita noturna ao apartamento que partilha com a amiga, contar-lhe-á o que apurou desse convívio com Johnny, revelando que ele ama a mulher e que, quando faz o papel de Nelly, «sente ciúmes de si»; e avança que a experiência lhe devolve a imagem especular de mútuo e tácito conhecimento. O seu propósito é, então, ficar com Johnny e desistir de ir com Lene para Haifa. Ou seja, Nelly escolheu o seu destino e esta escolha terá consequências na sua vida assim como na de Lene.

Quanto a Johnny, este parece manter a memória amorosa da mulher do passado, fala dela no presente, mas nunca a «porta» do presente se mantém aberta para fazer coincidir a «morta» com a «viva». O que testemunhamos é a infeliz falência de todos os momentos que aproximam os ausentes para um grau maior de presença, mas que se dissolvem em saídas rápidas, desvios de olhar, afastamentos dos corpos, suspensões de gestos, repressão de sentimentos e silêncios prolongados. Parece tratar-se de uma relação amorosa de restauração impossível devido à situação triangular mantida por Johnny entre ele e as duas Nellys – a verdadeira do passado e a «verdadeira» ressurgida no presente. Ao privilegiar a do passado, a anterior ao transe do holocausto, ele resolve o seu conflito psíquico pela prioridade dada à morte em detrimento da vida, sacrificando a ressurgida ao estado de sósia, na sombra da irreconhecibilidade. Se procedesse contrariamente, teria de defrontar-se com o seu duplo psíquico, derrubar o medo e o desgosto que tivesse do seu reflexo no espelho.

Essa negação de Johnny é obtusa cegueira moral ou tática de resguardo para proteger Nelly dos olhares perigosamente esvaziadores dos outros? Pela ocultação, estará Johnny a protegê-la e preservar um estado amoroso, dando a ideia contrária de que apenas hipocritamente se podem relacionar um alemão e uma judia no período pós-guerra? Esta é outra linha que o filme levanta mas não sustenta com evidências fortes ao ponto de anular a exploração interpretativa que escolhemos neste estudo.

O vazio da personagem feminina está em perceber a escolha no jogo de duplicidade de Johnny que persiste em manter tudo do plano real na estrita esfera do teatro da ilusão, relegando-a para o terceiro elemento da relação e para uma situação quiasmática de estar ausente onde não estava e presente onde não estava.

Seguir-se-ão outras incursões no espaço exterior que fora palco das vivências de outrora. Vão, de bicicleta, à estalagem perto do lago, ao local onde ela fora capturada e por presumível denúncia do marido. Nelly avança, enquanto ele a observa ao longe, escondido atrás de uma árvore, encontra-se com a mulher do estalajadeiro que, mesmo à distância, a reconhece, a trata por *Frau* Lenz, se revela hospitaleira e lhe responde às perguntas. Foram testemunhas nucleares da sua captura, mas alega desconhecimento de que ela estivera lá escondida, medo e consternação pelo sucedido e, ainda, impotência de agir numa situação daquelas²⁸. A protagonista tem a oportunidade de colher outras informações, nomeadamente a de saber que o seu marido estivera lá outra vez depois da sua prisão, o que na

²⁸ «Que podíamos fazer? Foi horrível. Tivemos tanto medo».



verdade significa que ele, que também tinha sido preso, fora libertado no próprio dia em que Nelly fora capturada, confirmando-se o testemunho que lhe havia já sido dado pela amiga Lene Winter²⁹.

Num propósito investigativo, dirige-se para o lago, entra na casa-barco e abre uma meia porta dissimulada que dá acesso a um pequeno antro, estreito e escuro. Surpreendida com o aparecimento de Johnny, comenta «Deve ter sido muito frio aquele inverno» e informa «Tinhas razão. Ninguém me perguntou pelos campos». No percurso de abandono daquele lugar, só Nelly fala, oferecendo uma versão lógica mas complacente, que possa aplacar o possível remorso de Johnny e desmoronar a muralha de silêncio em que se fechou³⁰.

O ensaio prossegue na linha de caminho-de-ferro da estação onde acontecerá, dali a uma semana, a receção de Nelly em frente a testemunhas, identificadas nos nomes, nos hábitos e industriadas no texto³¹. Serão comparsas e atores da cena de reconhecimento, reproduzindo o texto do encenador, e em que ele próprio entrará como personagem de marido que, estudadamente, ensaia a receção e a conduz em moldes de grande contenção emocional. Todas as palavras ou silêncios funcionarão, repetidamente, no modelo do teatro clássico formulado na citação em epígrafe de Epicteto, cuja representação final em nada se desviará do espetáculo montado pelo discurso do mestre e que, se entendermos dentro da filosofia estoica, aponta o caminho da aceitação voluntária de uma ordem superior, atenuando o efeito do mal numa apatia construída.

Quando pôde regressar ao seu apartamento, que dividia com Lene, Nelly recebe a notícia pela governanta de que ela se havia suicidado dias antes e que lhe deixara uma carta:

Querida Nelly. Disse-te que para nós não havia forma de voltar para trás. Mas para mim também não há futuro. Sinto-me mais presa à nossa morte do que à nossa vida. Não posso esconder-te isto. O teu marido divorciou-se logo de ti, logo a seguir a seres presa. Junto a cópia do documento que o prova. Adeus.

Na seqüela deste acontecimento trágico – da amiga judia que prefere morrer do que pactuar com a vida da mentira e da retórica que oculta a má consciência, e que

²⁹ Lene Winter comunicara-lhe os factos: «Foste presa a 6 de outubro de 1944, Johnny foi preso a 4 de outubro e logo libertado depois de te prenderem. Não foi posto na cadeia, nenhum castigo levou. Foi sempre autorizado a tocar. Agora quer o teu dinheiro».

³⁰ A versão proposta de Nelly é de uma grande boa vontade de perdoar, oferecendo-lhe uma oportunidade inescapável de assumir a sua culpa e ser possível a verdadeira reconciliação. Esta sugestão não é aproveitada por ele: «Traíste a Nelly? Não se trata de uma traição verdadeira, não podias tomar conta dela durante aquele tempo todo. Depois foi a prisão e o interrogatório. Ao seres libertado, vieste a correr vê-la e já era tarde. Ficaste a ver a Nelly a ser levada.»

³¹ Johnny anuncia: «Na próxima semana regressa a Nelly. Eu, Sigrid, Monike, Walter e Alfred estaremos à tua espera. Ficarão aliviados. Sigrid dirá: “Não acredito nisto.” Alfred dirá: “Pequena Nelly, como estás crescida.” Monike dirá – “sempre soube que irias regressar” [...]».



confessa estar mais presa à morte do que à vida, porque, afinal, também nada mais lhe restava, sem Nelly, senão uma vida sem amor, a profunda solidão e a perda de qualquer motivação de partir para uma pátria futura – Nelly ainda está resolvida a continuar o «jogo duplo» até ao final, apresentando, todavia, um ar sombrio, gestos irritados, na véspera de apanhar um comboio de regresso, a leste de Berlim. Deixa-se levar por Johnny para um quarto da estação, onde ele deixa escapar o tratamento familiar, que ela anota, com sarcasmo, e lhe pede que marque um número de condenada no antebraço, porque lhe iam perguntar. Ela reage enervada e, fechada na casa de banho, consulta o documento que atesta, «Em nome do povo alemão», o divórcio de Joahannes Lenz de Nelly Lenz, no dia 4 de outubro de 1944, dois dias antes de ser capturada. Com o abalo do suicídio de Lene, a que se junta a prova do seu divórcio, um final catastrófico é sugerido pela possibilidade de suicídio de Nelly, atirando-se para a via-férrea, ou pelo homicídio de Johnny com a pistola que Lene lhe dera para se defender ou atacar. A sua ilusão amorosa parece estar prestes a chegar ao fim, mas as etapas da representação do reconhecimento de uma identidade ainda não. Com efeito, a sua receção é consumada pela forma como estava planeada, mas Christian Petzold conseguiu fazer notar, pelo trabalho dos atores, que a representação no palco da estação e prosseguida no espaço de lazer e celebração, ainda que dúbia, oscilando entre a representação e a intenção realista de comunicar as falsas manifestações de apreço, reinstaura o momento social em que uma judia é acolhida, celebrada, distinguida pelo nome e não pelo número, recuperada na sua respeitabilidade e dignidade humana, onde parece já ser permitido o reatamento de ligações amorosas entre as pessoas, afinal de contas, todos alemães³². Um apontamento significativo é o do discurso nostálgico e insinuante de afetos, harmonia e reconciliação de um dos presentes, em que se destaca a metáfora dos olhos fechados e dos olhos abertos:

Tivemos saudades tuas. [...] Há dois dias passámos pelo estúdio e ouvi um piano a tocar e alguém a cantar. Antes, só com os olhos fechados te podia ver. Agora, já não preciso de fechar os olhos. Vou ver-te sempre.

E é nesta situação de insustentável obliquidade que Nelly, até então obediente e silenciosa executora do plano de outrem, assume o seu lugar emancipado e dirige todos os comparsas, depois de proferidas as convenientes frases de amizade e amor³³ e recebidos os brindes celebratórios à sua pessoa e ao seu regresso, convidando-os a entrar no salão do piano e instruindo Johnny de tocar a canção «Speak Low», para coroar, com o seu toque pessoal, o fim da história para moderada consolação de todos.

³² Na cena de reconhecimento público na estação, Nelly deixa-se cumprimentar, mas resguarda-se em silêncio de tudo o que vai vendo e ouvindo.

³³ Nessas falas encenadas, todos procuravam apresentar-se como eram em tempo de paz, lembravam momentos felizes e Johnny formulava a sua confissão de amor incondicional: «Nelly, és o meu amor, a minha vida, em qualquer circunstância».



No novo cenário, é convocado um poderoso recurso cénico e de teatralização. Nelly fará Johnny desempenhar, no palco da vida, o seu papel de pianista; os hipócritas convivas, uns mais alheados, outros mais atentos na compostura social, sentam-se como espectadores numa plateia, e ela assumirá o seu papel real de cantora e fará ouvir a sua voz: «Eu sempre desejei voltar a cantar com o Johnny em Berlim».

Através da canção de Kurt Weill, de 1943, «Speak low», reaparece em frente aos olhos míopes dos presentes, domina a situação e força Johnny ao verdadeiro reconhecimento trágico, esse reconhecimento que desencadeará o desmoronamento das mentiras camufladas. A voz de cantora é o fenómeno que a protagonista imporá aos ouvidos de quem negou *vê-la*. Serve-se de traços inconfundivelmente seus, fixa os seus olhos azuis no pianista, sobe a manga do vestido para lhe mostrar, no braço esquerdo apoiado, o seu número tatuado na pele de prisioneira de um campo de concentração, e canta para ele, desmascarando tacitamente a farsa, através da letra da canção, cujo som se amplifica à medida que o efeito siderante da sua voz, plena de ressonância afetiva, petrifica Johnny, comunicando-lhe a verdade ponderosa do amor fragilizada pelo efeito corruptor do tempo, sem, todavia, abdicar da distância crítica necessária nesse momento de violenta ironia.

*Speak low when you speak, love
Our Summer day withers away too soon, too soon
Speak low when you speak, love
Our moment is swift, like ships adrift,
We're swept apart, too soon
Speak low, darling, speak low
Love is a spark, lost in the dark too soon, too soon
I feel wherever I go that tomorrow is near,
Tomorrow is here and always too soon
Time is so old, and love so brief
Love is pure gold and time a thief.
It's late, darling, is late
The curtain descends, everything ends
Too soon, too soon
I wait*

Perante o efeito especular sonoro de uma voz feminina e de uma canção de amor, naquele mês de setembro, Johnny descompôs a sua máscara de aparente neutralidade e alheamento que oferecera, antes, aos chamamentos de Nelly. A voz era muito distinta e exerceu um poderoso efeito nos seus ouvidos de músico, reconhecendo-a, não no que ela, como dupla visual, lhe oferecia como diferente ou similar, mas com a fulminante força da música no coração de um homem. Ele queria o dinheiro dela; ela tinha o amor para lhe dar. Ela está ali, como judia dignificada, mas sem deixar esquecer que foi judia ostracizada.



Se o filme termina com a vitoriosa certeza de que Johnny naquele momento não conseguiu evitar *vê-la*, quanto à mensagem sobre a possibilidade amorosa futura fica-se na dúvida, e admite-se que, ao devolver-lhe uma reação diferente das outras que negavam o reconhecimento de Nelly, ficando estático e sem tocar, se abre uma esperança, a de *Eros* poder vencer *Thanatos*. Mas Nelly esperará ou sairá de cena definitivamente?

Neste momento climático, os espectadores presentes ouvem em silêncio apenas uma canção, não se apercebendo do duplo sentido dos versos «*The curtain descends, everything ends, too soon, too soon, I wait*». O que assistem, entre moderadamente atentos ou alheados, é uma mulher que se fez passar por Nelly sair de cena depois de cumprido o contrato em que cada um desempenhava o seu papel.

Conclusão

Nelly, de Galateia esterilizada pelo amor não correspondido ou não assumido, transforma-se em Medusa, na cena do piano, atingindo o interlocutor, não só pela visibilidade da sua presença como corpo, mas sobretudo pelo instrumento de dramatização musical que, ao mesmo tempo que o captura desmunido de escudo protetor, também exerce uma suprema eficácia persuasiva, fazendo-lhe entender tudo o que ele até então tentou ocultar ou reprimir. E a mulher que já fora remetida para a posição de corpo hospedeiro de uma personagem considerada ausente, operacionaliza uma peripécia de sair de cena e de deixar todos os comparsas atónitos e silenciados, enchendo a sala com a força da sua presença conquistada.

Neste contexto, ganha uma simbólica ressignificação a citação em epígrafe de Jean Starobinski, quando verificamos nos fracassos dos olhares das personagens míticas referidas – Orfeu, Narciso, Édipo e Medusa – o fracasso de Johnny. O seu olhar infetado de cegueira moral perdeu a humanidade restauradora em relação ao outro como também o perdera em relação a si próprio. Como Orfeu é derrotado no resgate das trevas infernais da sua Eurídice, como Édipo vasa os seus próprios olhos para não ver as evidências dos seus erros, como Narciso morre tentando abraçar uma face que ele não reconheceu ser sua, como um Pigmalião que moldou uma Galateia em manequim nunca fertilizado pelo amor, Johnny «evitou» o que se lhe oferecia como via poderosa para o caminho do entendimento futuro.

Deste modo, dessa metáfora musical e lírica extraem-se várias lições: a reflexão do tema da mudança dos tempos históricos e humanos, da oscilação de valores de uma ordem histórica que perturba profundamente os indivíduos; a proposta de reordenamento do mundo que surgira falso e caótico e que exige mais tempo nas consciências e corações dos homens para se repor do que a reconstrução física de cidades e nações destruídas pela Guerra; a constatação da impossibilidade do amor numa relação de desconfiança e mentira, porque adia as verdadeiras catarses;



correção das retóricas da ilusão que teimam em ocultar a realidade ou a negar o confronto de cada um consigo mesmo, através do prolongamento de evasivas responsabilidades; a provocação da reflexão sobre o modo de haver reconciliação no confronto posterior entre agressores e vítimas.

A saída de cena de Nelly, exemplar gesto de abandono naquele ponto do seu desempenho na farsa, não transmite uma resolução definitiva e confortável, pois alguns fios da trama podem ser lidos num quadro aberto de possibilidades. O certo é que Christian Petzold se serviu da arte cinematográfica, construindo uma trama circular ao som da mesma canção, mostrando o percurso da sua protagonista desde o estado de um ser humano ferido no corpo e resgatado do horror e da alienação até à sua afirmação de liberdade e de verdade, pela força emocionante da música. Além do amor, tem a arte mais força para «dar à cidade humana a sua liberdade?»³⁴

³⁴ Cf. nota 3.